SINTEZE

Gheorghe Crăciun

Aisbergul poeziei moderne

Editura PARALELA 45

GHEORGHE CRĂCIUN

Aisbergul poeziei moderne



SINTEZE

Colecţie iniţiată de Mircea Martin

Editor: Călin Vlasie

Redactor: Ruxandra Mihăilă
Tehnoredactare & prepress: ART CREATIV
Coperta colecţiei: Andrei Mănescu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CRĂCIUN, GHEORGHE
Aisbergul poeziei moderne / Gheorghe Crăciun ; postf. de Mircea Martin. - Ed. a 2-a. - Piteşti : Paralela 45, 2009
Bibliogr.
ISBN 978-973-47-0674-7

I. Martin, Mircea (postf.)

82.09-1"19"

Gheorghe Crăciun

Aisbergul poeziei moderne

Cu un *Argument* al autorului
Postfață de Mircea Martin



ARGUMENT

Primul meu text critic publicat într-o revistă a fost în 1981 *Contradicția lui Bacovia*. Cred că odată cu el începe și istoria acestei cărți. Încercam să arăt acolo că poezia lui Bacovia e minată de un conflict adînc, rămas multă vreme ascuns, acela dintre componenta simbolist-expresionistă a creației sale și componenta „enunțiativă", directă – afirmată cu pregnanță în volumele din a doua parte a vieții poetului – care îl pune în postura unui deschizător de drumuri în poezia românească. Articolul meu n-a avut în urmă cu mai bine de 20 de ani nici un ecou, chiar dacă argumentele la care recurgeam se aflau depozitate, în forme care invitau la o mai atentă cercetare, într-un studiu critic al lui Tudor Vianu din 1946. Într-un fel, această lipsă de ecou s-a dovedit benefică. Dacă mă înșelasem în opinia pe care o susțineam? Lecturile mele au început să se orienteze brusc către spațiul mare al poeziei moderne. Mă gîndeam la o privire mai amplă asupra liricii secolului XX care să includă și opera poetului român. Și care să evidențieze cu precădere modalitățile anti-lirice, „prozastice" ale acestei poezii. Cum de la același Tudor Vianu împrumutasem deja două concepte (*tranzitiv* și *reflexiv*), cu mare putere de acoperire, le-am revizuit, le-am ranforsat ontologic și am pornit înarmat cu ele la drum. Dacă atunci, în anii '80, n-aș fi fost și profesor, probabil că entuziasmul meu s-ar fi răcit destul de repede. Așa însă m-am trezit în situația de a mă înscrie la examenul de gradul I cu o lucrare intitulată *„Tranzitiv" și „reflexiv" în limbajul poetic*. Explorarea acestui teren n-a fost ușoară și nici o operație de scurtă întindere. Astfel că cercetarea poeziei lui Bacovia a rămas mai departe în vechiul ei stadiu (cel din articolul amintit) și atenția mea s-a concentrat asupra altor lucruri. Țin minte cît de încîntat am fost să descopăr prefața lui Wordsworth (peste care în perioada facultății trecusem fără nici un interes) la prima ediție a volumului *Balade lirice*. Lîngă ea puteam să așez teoria imagistă a lui Pound și o mulțime de nume de poeți americani care-mi erau cunoscute din cartea lui Serge Fauchereau *Introducere în poezia americană modernă*. Și așa mai departe. În anii care au urmat am continuat să scriu proză și diverse articole teoretice și eseistice, fără să părăsesc nici o clipă mirajul tranzitivității. Îi citeam cu mare interes pe poeții generației mele și pe cîțiva dintre nou-veniții

(„Grupul de la Braşov", de pildă) care îmi confirmau în bună măsură intuiţiile. Aş putea să spun că tocmai poezia lor mă obliga să merg mai departe cu vechiul meu proiect care nu mai avea mult pînă la configurarea lui finală. După 1990, cînd tema mea se îmbogăţise în timp cu o mulţime de date şi argumente noi, m-am hotărît să mă înscriu la doctorat în ideea că astfel, constrîns de rigorile examenului, voi putea duce cercetarea la bun sfîrşit. Ştiam că nu pot s-o închei fără schiţarea unei tipologii a poeziei moderne care să depăşească mult prea restrictivul model propus de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne.* Mi-era clar, pe de altă parte, că problema poeziei tranzitive rămăsese o problemă nerezolvată chiar a literaturii moderne şi că ea nu priveşte doar postmodernismul, cum se afirmă azi în mod curent. Intitulată *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, teza mea de doctorat a fost susţinută în 2000 la Facultatea de Litere din Bucureşti. Cartea de faţă reia, cu unele eliminări, adăugiri şi retuşuri, într-o articulare ceva mai eseistică, această teză. Să nu se creadă însă că forma ei actuală s-a constituit singură, doar din lecturile şi reflecţiile personale. Unele idei şi capitole au fost discutate împreună cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Alexandru Muşina, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Ene, Călin Vlasie, Odile Serre, Serge Fauchereau, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Virgil Podoabă, Magda Cârneci. Observaţiile, întrebările şi sugestiile lor m-au ajutat de fiecare dată să-mi clarific punctele de vedere, m-au îndrumat spre exemple deosebit de utile. Prima parte a cărţii, într-o formă nefinisată, a apărut în serial între 1990 – 1992, la insistenţele lui Călin Vlasie, în revista *Argeş / Calende.* Alte secvenţe au fost publicate în culegerile de studii ştiinţifice ale Universităţii „Transilvania" din Braşov sau în revistele *Vatra, Contrafort, Observator cultural, Echinox, Arca* etc. Au fost primite cu interes şi cred că există deja cîţiva cititori care aşteaptă această carte. Meritul esenţial în ducerea la bun sfîrşit a explorărilor mele îi revine lui Mircea Martin (coordonatorul ambelor lucrări, de grad şi de doctorat), cu ştiinţa sa de a promova în discuţii îndoiala metodică, grija pentru acurateţea termenilor şi obligaţia prealabilă a clarificărilor teoretice, punîndu-mă astfel în acea stare de combustie interioară favorabilă problematizării în scris a ideilor. Ştiu că am profitat din plin de bucuria de „a vedea idei" şi de libertatea asertivă insuflate de fostul meu profesor din studenţie. Îi mulţumesc şi pe această cale. M-au onorat cu aprecierile, observaţiile şi recomandările lor de o deosebită seriozitate, mergînd uneori pînă la analiza detaliată şi lectura participativă, şi critici şi teoreticieni de prim rang ai literaturii noastre ca Livius Ciocârlie, Sorin Alexandrescu şi Eugen Negrici (aflat totuşi într-un dezacord de fond cu demonstraţia mea). Le sînt recunoscător şi le mulţumesc şi lor, urmînd ca o viitoare nouă ediţie a acestei cărţi să clarifice în mai mare măsură unele afirmaţii asupra cărora ei au formulat obiecţii.

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Ce este poezia? De cîte feluri este ea? Care sînt trăsăturile definitorii ale limbajului poetic? Care sînt funcțiile acestui limbaj? Are poezia o esență? Este poezia în întregul ei doar o suită de forme istorice? Ce se întîmplă cu poezia în epoca modernă? Și-a pierdut ea specificul? Posedă ea un limbaj privilegiat, imposibil de confundat cu alte limbaje? Putem vorbi despre o poezie tradițională și despre o poezie modernă ca despre două tipuri de poezie complet diferite? Care este raportul dintre limbajul poeziei și limbajul prozei?

Iată doar cîteva dintre zecile de întrebări la care încearcă să răspundă de la începutul secolului încoace o mulțime uriașă de teorii, eseuri, studii, arte poetice, manifeste, programe, declarații etc. Simpla enumerare bibliografică a contribuțiilor, de azi și de ieri, la descrierea și explicarea fenomenului poetic, cele de care putem avea cunoștință (fie prin inventarierea surselor directe, existente în traducere sau aparținînd exegezei autohtone, fie prin apel la listele de trimiteri ce ocupă mai întotdeauna paginile finale ale oricărei încercări asupra domeniului) ar acoperi, cu siguranță, un spațiu mult mai mare decît cel al unui obișnuit volum de critică.

Constatarea e dezarmantă. Orice nouă abordare a naturii și limitelor poeziei, a problematicii limbajului poetic presupune ca fapt preliminar asimilarea unei bibliografii, lectura cel puțin a cărților fundamentale, cunoașterea măcar a teoriilor și a punctelor de vedere astăzi de referință obligatorie. Orice nouă opinie asupra dimensiunilor și formelor poeticului are nevoie de un punct exterior de plecare, de cîmpul prealabil al unor termeni de comparație. Tentația de a te conforma principiului *tabula rasa* și a încerca să discuți fenomenul ca și cum ai înainta într-un domeniu teoretic virgin e, pe de altă parte,

imposibil de ocolit. Poate că, la urma urmelor, nu cărțile despre poezie sînt acelea în care se ascund secretele și adevărurile poeziei. Competiția parcurgerii integrale a bibliografiei problemei fiind, de la bun început, o competiție fără șanse de izbîndă, e poate preferabil să-ți asumi riscul de a parcurge doar opera și opiniile despre poezie ale marilor poeți. Dilematică situație, dificilă condiție...

Și asta cu atît mai mult, cu cît astăzi nu mai pare posibilă o abordare a poeziei dintr-o perspectivă liberă, nesistematică, „inocentă". Același obiect – poezia – și același teritoriu – limbajul poetic – sînt valori aflate în custodia unor temuți specialiști, dotați cu detectoare de mare finețe, extrem de diversificate, mobile și angajate într-un neobosit proces de redimensionare a propriei lor eficiențe. Critica, stilistica, semiotica, pragmatica, estetica, hermeneutica, neoretorica, psihanaliza, poetica și sociologia literaturii propun fiecare în parte tot atîtea viziuni și tot atîtea metode, strategii, modele de aprehendare a naturii poeziei. Pe care dintre ele s-o alegi? Ce punct de vedere să adopți? Chiar încercînd pe cît posibil să nu ignori opiniile care te interesează, emise din perspective atît de diferite, informațiile achiziționate se pot dovedi deseori incompatibile, pentru că ele nu aparțin nici aceluiași spațiu al sensului, nici aceleiași logici a observației.

Formulată în termenii de mai sus, problema se dovedește însă prea generală. Obiectul prezentei cercetări nu este nici poezia, nici limbajul poetic în întregul său. Ce mă interesează aici e un anume tip de poezie și un anumit aspect al limbajului poetic, cel *tranzitiv*. Cît despre situația prezentată mai sus, aceea a cercetătorului prins între Scyla și Caribda sistemelor explicative, se va vedea în continuare că am găsit de cuviință să adopt o poziție de mijloc, împăcînd, în măsura posibilităților, obligația bibliografiei cu libertatea formulării cîtorva ipoteze personale, sistematice fără prea mult sistem și hazardate atît cît hazardul se poate dovedi la un moment dat o formă a argumentelor necesare.

Trebuie să fac precizarea că viziunea pe care o propun aici are în vedere poezia epocii moderne, începînd cu romantismul englez al anilor 1800 și sfîrșind cu *personismul* și *biografismul* american din deceniul VII al secolului trecut. Nu mi s-a părut profitabil să dezvolt opiniile mele în funcție de mult discutata astăzi opoziție *modernism – postmodernism*, pentru că astfel lucrurile s-ar fi complicat și mai mult, într-o discuție încă în curs de desfășurare ale cărei concluzii nu le putem deocamdată prevedea. În ciuda faptului că eu însumi am început în ultima vreme să-l folosesc, postmodernismul nu mi se pare deocamdată un concept cu adevărat funcțional, cu o bine determinată putere de acoperire semantică, suficient de clarificat.

Dimpotrivă, el poartă cu sine o echivocitate explicativă, un spirit de toleranță și o deschidere spre plurivalență de-a dreptul inhibante pentru orice intenție sistematizatoare. Pe de altă parte, cercetarea de

față pornește de la premisa că modernismul însuși este un fenomen multivalent și tocmai încercarea de a reconstitui cadrul teoretic și istoria acestei situații – cu evidențierea momentelor celor mai importante ale manifestării dimensiunii tranzitive – elimină parțial din cîmpul discuției noțiunea de postmodernism. După părerea mea, literatura postmodernă poate fi privită și ca un precipitat de limbaje eterogene în care elementele moștenite din modernism sînt preponderente. Dar asta e deja o altă chestiune.

Cercetarea de față e ghidată de identificarea în cadrul limbajului poetic al ultimelor două secole a unui sistem de opoziții tensionale, dar aceste opoziții sînt construite în interiorul aceleiași mari perioade de timp – modernitatea – sub egida unei viziuni recesive. Dacă, așa cum se spune, postmodernitatea este o epistemă transculturală care exprimă un mod de a fi și nu doar de a scrie, atunci se poate face constatarea că din punct de vedere socio-istoric lucrurile nu sînt suficient de bine delimitate și că astăzi încă ne aflăm în perioada de trecere de la modernitate la postmodernitate. Ceea ce nu exclude manifestarea deja în cîmpul cultural al momentului pe care îl traversăm a unor forme postmoderne indiscutabile, cu caracter de avangardă. Așa încît unele puncte de vedere asupra raportului dintre „modernism" și „postmodernism" vor apărea la un moment dat în chip firesc în cadrul acestor pagini.

Cercetarea mea nu are nici pretenția exhaustivității, nici ambiția rupturii radicale cu mai vechile viziuni asupra naturii și limbajului poeziei moderne. Unele delimitări și clarificări mi s-au părut însă obligatorii. Caracterul preponderent analitic și descriptiv al abordării, apelul frecvent la unele texte teoretice aparținînd poeților înșiși sînt rezultatul pur și simplu al faptului că poezia de astăzi se dovedește un domeniu mult mai complex și mult mai întins decît încearcă să ne convingă viziunile totalizatoare ale unor renumiți cercetători. Or, faptul acesta, deosebita complexitate a poeziei moderne, se cere demonstrat prin exemple și argumente înlănțuite într-o structură care să țină seama de desfășurarea diacronică a literaturii.

Fiind interesat, cum spuneam, de aspectele tranzitive ale poeziei moderne, am procedat în consecință și am încercat să scot în evidență acele fenomene și viziuni poetice care – după părerea mea – au avut o importanță majoră în istoria poeziei ultimelor două sute de ani, chiar dacă ele nu sînt examinate nici astăzi cu atenția pe care o merită și în sensul care le este propriu. Pe de altă parte, repetarea insistentă a unor nume de poeți și teoreticieni în cuprinsul acestor pagini își are rațiunea ei lesne decelabilă, mai ales după parcurgerea primului capitol în care m-am supus obișnuitului ritual al inventarierii munițiilor și bagajelor proprii oricărui început de aventură.

Nu cred că este necesar să fac în continuare o trecere în revistă a chestiunilor care mi-au reținut atenția. Sensul și importanța lor vor fi

lămurite, sper, în suficientă măsură de parcurgerea celor şase capitole ale prezentei cercetări, capitole aflate, prin ideile recurente ce le animă, într-o relaţie de complementaritate. Trebuie să recunosc faptul că studiul meu nu a putut ocoli pe alocuri o tonalitate uşor didactică, readucînd în discuţie unele afirmaţii şi constatări deja cunoscute, dar asta din dorinţa de a păstra claritatea şi coerenţa ideilor susţinute.

Recursul la exemple, unele dintre ele avînd un caracter pur şi simplu ilustrativ, se subsumează aceluiaşi principiu. Faptul că observaţiile mele se limitează, atunci cînd este vorba de textele poetice în sine, în special la poezia secolului trecut şi aproape exclusiv la poezia tranzitivă e poate o deficienţă ce ar putea invalida unele observaţii generale dezvoltate pe parcursul cercetării. E o deficienţă pe care mi-o asum.

Dosarul şi aşa foarte încărcat al poeziei moderne nu e complet şi el conţine încă o mulţime de „documente" ce au nevoie de o nouă interpretare. Problemele poeziei „simboliste" n-au fost clarificate satisfăcător nici pînă astăzi. E suficient să ne gîndim la doi poeţi atît de diferiţi ca Rimbaud şi Mallarmé, ce aparţin, totuşi, aceleiaşi secvenţe temporale şi aceluiaşi spaţiu cultural şi lingvistic. Pe de altă parte, văzînd în poezia manieristă un domeniu de afirmare a unui nou tip de sensibilitate, similară celei instituite de lirica modernă, s-ar putea ca G.R. Hocke însuşi să greşească. Modernitatea nu e, totuşi, un echivalent al manierismului istoric şi ideea că ea ar reprezenta o categorie permanentă a literaturii nu e simplu de susţinut, pentru că poezia nu poate fi considerată un simplu fenomen retoric sau pararetoric.

Dincolo de toate acestea, punctul de vedere pe care îl propun aici e unul implacabil condiţionat de propria noastră actualitate. A apărut în cîmpul limbajului poetic al ultimei jumătăţi a secolului XX o evidentă dimensiune antilirică (sau *enunţiativă*, cum au numit-o Wellek şi Warren), dimensiune nici astăzi consumată, afirmată programatic şi atît de imperativ, că ea ne obligă să o considerăm expresia unei mentalităţi poetice avîndu-şi deja o mai lungă tradiţie şi să vorbim chiar şi retroactiv, mergînd pînă la mişcarea romantică, despre o *poezie tranzitivă*.

Există cîteva motive particulare care m-au condus la cercetarea de faţă. Primul în ordinea importanţei se identifică cu interesul susţinut pe care îl port de multă vreme poeziei lui Bacovia. Mă număr – recunosc – printre aceia care văd în creaţia acestui poet o realitate ce se redimensionează continuu. Vrem-nu vrem, o anume direcţie din poezia postmodernă românească evoluează astăzi exact aşa cum au crezut unii dintre istoricii noştri literari că involuează lirica bacoviană.

Cel de-al doilea stimul al interpretării pe care o propun aici se află într-o *Schiţă de fenomenologie poetică* a lui A.E. Baconsky din 1969, care conţine şi o secţiune intitulată *Declinul metaforei*. Coroborate cu

trăsăturile insolite (în peisajul deceniilor noastre IV și V ale secolului trecut) ale poeziei lui Bacovia cuprinse în volumele *Stanțe burgheze* și *Stanțe și versete*, remarcile autorului *Cadavrelor în vid* mi s-au părut deosebit de încurajatoare pentru această operație – altfel riscantă – de reconsiderare a limitelor și capacităților regeneratoare ale limbajului poetic.

Premisa mea a fost aceea că pînă și în poezie metafora se poate dovedi, la o scrutare atentă și nepartizană, un procedeu ca oricare altul, ba mai mult decît atît, o periculoasă armă albă în mîna epigonismului și a imposturii estetice. Am pornit de la ipoteza că decăderea metaforei e un proces simultan cu apariția unei poezii lipsite de „regina figurilor", care marchează o masivă eliminare din perimetrul lirismului a procedeelor lexicale consacrate. Mai departe, mi-am pus întrebarea dacă această degringoladă „tehnică" nu reprezintă cumva mai mult decît un simptom de îmbătrînire a unui tip de limbaj. Adică o formă de capitulare a unui gen de poezie în favoarea unei alte direcții lirice, rămase multă vreme ascunsă, așa cum în cazul unui aisberg structura sa subacvatică e invizibilă o lungă perioadă de timp, pentru a deveni la un moment dat, prin răsturnarea obiectului, aspectul său de suprafață, imediat perceptibil. Aveam însă nevoie de niște concepte unificatoare care să surprindă cu relativă ușurință atît fața văzută, cît și fața nevăzută a poeziei moderne. Existau aceste concepte? Iată și cel de-al treilea factor care a făcut posibile multe dintre distincțiile și observațiile formulate în această carte: un mic studiu al lui Tudor Vianu, din 1940, în care limbajul e conceput ca un cîmp de manifestare a unei duble intenționalități verbale: *reflexivă* și *tranzitivă*. Am reluat cele două noțiuni, le-am revăzut, le-am redefinit, le-am relansat. Cît de pertinent și convingător, asta rămîne de văzut prin parcurgerea paginilor ce vor urma. Pornind de la adevărul acestei dicotomii, am încercat să arăt că este posibilă o nouă tipologie a poeziei lumii moderne, una în orice caz cu mult mai puțin restrictivă decît aceea a lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*.

N-am putut lăsa pe dinafară în această cercetare autori și texte imposibil de cuprins în opoziția reflexiv/tranzitiv și am căutat o formulă care să poată caracteriza și poezia ludică, manieristă, experimentală, gen Raymond Queneau, Guido Ballo, Nanni Balestrini, e.e. cummings, Christian Morgenstern, Nicanor Parra, Edoardo Sanguineti, Denis Roche, Danielle Colobert, Peter Handke, Jacques Roubaud, Elio Pagliarani sau Jean Pierre Faye. Pentru a păstra unitatea semantică a conceptelor propuse, am avut la un moment dat senzația că am putea vorbi, mai departe, despre o poezie *activă/pasivă*, numită astfel după cum ea regăsește tipare, limbaje, motive poetice date sau, dimpotrivă, le inventează, însă asta la un nivel pur formal, de simplă asumare lingvistică. E ceea ce se întîmplă în spațiul poeziei ludice și experimentale.

Centrul de greutate al acestui studiu se află însă în descrierea limbajului poetic tranzitiv și a poeziei tranzitive, căreia am încercat să-i schițez și o scurtă și concentrată istorie, jalonată de marile ei nume. Am considerat că poezia reflexivă e mai bine cunoscută și înțeleasă, grație studiilor lui Hugo Friedrich (*Structura liricii moderne*), Carlos Bousoño (*Teoria expresiei poetice*) și Marcel Raymond (*De la Baudelaire la suprarealism*) și nu am insistat prea mult asupra ei. M-am limitat să înregistrez foarte în fugă problematica poeziei care-și face din jocul cu formele literare și căutarea limitelor expresive ale limbajului un principiu de existență și m-am oprit cu mai multă insistență asupra fenomenului de apropiere a limbajului poetic de vorbirea cotidiană și de limbajul prozei. Văd în acest fenomen una din trăsăturile esențiale ale poeziei europene și americane din ultimele șase-șapte decenii și de aceea mi s-a părut că el merită să fie cercetat în detaliu.

I. PARADOXALA ESENȚĂ

1. Poezie și poeticitate

DRAGONUL DIN ALCA. „Mişcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, din cartea a doua a *Insulei Pinguinilor*, despre care nici unul din cei care pretindeau a-l fi văzut nu puteau spune cum arăta"[1].

Observația aceasta îi aparține lui Marcel Raymond și ea apare în fundamentala sa cercetare intitulată *De la Baudelaire la suprarealism* (1933). Am simțit nevoia să o reiau aici dintr-un motiv deloc lipsit de importanță pentru considerațiile ce vor urma: lucru de mult admis și confirmat de cercetători și teoreticieni, poezia postromantică e animată de voința instituirii unei esențe a poeziei și a descoperirii unui limbaj poetic pur, necontingent, autodeterminat, închis în sine[2], însă acest limbaj, el însuşi, diseminat în diferitele sale variante reunite sub egida „modernismului", se află în momentul de față în situația curentului literar mai înainte amintit, ce i-a marcat identitatea originară: seamănă cu dragonul lui Anatole France.

Să luăm cazul cititorului obişnuit de poezie. Acesta poate să distingă cu uşurință un text poetic de unul non-poetic, pentru că – potrivit minimei educații literare pe care el o deține din şcoală – în conştiința sa limbajul poeziei se caracterizează printr-o specificitate aparte, marcată de prezența versului şi a aşa-numitelor „figuri de stil"[3]. Cît despre situația în care limbajul poeziei moderne nu mai respectă canoanele versului şi ale ritmului clasic, şi aceasta e percepută ca o realitate distinctă de limbajul obişnuit, în primul rînd datorită modului special al dispunerii textului în pagină. Aflîndu-se în fața un text non-compact, cu rînduri aranjate după tiparul versului, cititorul e obligat să accepte că formele lingvistice neobişnuite cu care se confruntă se prezintă astfel pentru că ele sînt poezie şi nu altceva. În ultimă instanță, pentru cititorul de poezie, important poate rămîne doar

faptul că poezia e un alt limbaj, străin de limbajul obişnuit. Dar care sînt trăsăturile lui?

Complicaţiile încep de aici încolo, de la încercarea de a da un răspuns la această întrebare. Poezia modernă se dovedeşte un spaţiu lingvistic de o diversitate aproape monstruoasă, ce provoacă deruta şi inhibiţia. Oricît de răbdător şi bine intenţionat s-ar dovedi el, cititorul care intră în contact cu limbajul acestei poezii, parcurgîndu-i cu toată atenţia reliefurile şi formele de manifestare, descoperă stupefiat că îi e imposibil să spună cu exactitate prin ce se caracterizează acest limbaj, ce este adevăr şi ce este doar iluzie în conformaţiile, de multe ori incerte, ale fizionomiei sale multiplu accidentate.

Specialiştii domeniului, criticii şi teoreticienii, nu se află într-o situaţie mult diferită de cea a consumatorului comun de poezie. Nici ei nu sînt scutiţi de dileme. Pentru a explica şi înţelege poezia modernă, şi ei sînt obligaţi să creeze noi ipoteze interpretative pornind de la vechile ipoteze, fără să fie siguri că s-au apropiat în vreun fel de adevărul visat. Cel puţin aceasta e impresia cu care rămîi după parcurgerea multora dintre studiile, eseurile, tratatele, articolele consacrate în ultimii 50-60 de ani determinării aspectelor specifice ale limbii în care este scrisă poezia. Îi citeşti pe Roman Jakobson, Roland Barthes, Jean Cohen, Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Michael Riffaterre, Mikel Dufrenne, apreciezi fineţea şi inteligenţa distincţiilor operate, modul elegant în care fiecare dintre aceştia se delimitează de opiniile colegilor de explorare teoretică şi descoperă alte şi alte dominante sau invariante ale rostirii lirice, dar simţi, în acelaşi timp, că problema atît de labilă a poeziei moderne e contradictorie prin însăşi natura subiectului pus în discuţie: cu cît adevărurile referitoare la statutul expresiei poetice afirmate şi nuanţate de metalimbajul critic par mai consistente şi mai complexe, cu atît ele se dovedesc mai himerice, mai impalpabile în actul concret al interpretării şi analizei.

Simptomatic în aceste cercetări e faptul că ele par subsumate unei metafizici a profunzimii şi a valorilor invariabile, depăşind temporalitatea reală a fenomenului poetic, în căutarea unor principii ultime ale creaţiei. De aceea, o întrebare naivă, care se poate pune de la bun început este, totuşi, aceasta: există o esenţă, o sumă de invariante atemporale ale modului lingvistic (şi ontologic) aparte în care se constituie substanţa poeziei? Şi da şi nu, eşti înclinat să răspunzi, conştient fiind de faptul că – pentru a lua un exemplu la întîmplare – Pindar şi Ezra Pound sînt doi poeţi care-şi pot găsi oricînd locul în aceeaşi antologie a textului liric de mari dimensiuni, dar că între ei se află o distanţă istorico-estetică aproape incomensurabilă, de-a lungul căreia funcţiile şi limbajul poeziei au suferit modificări fundamentale.

Dar este, pe de altă parte, poezia un fenomen de deformare semantică, de deviere şi abstragere de la normele limbajului instrumental?

Cu siguranță – s-ar putea răspunde –, pentru că prima reacție a celui confruntat cu această problemă, a specificității limbajului poetic – cititor în cunoștință de cauză atunci cînd e vorba de a recunoaște într-un text un epitet sau o metaforă și în general valorile figurate ale discursului – e acceptarea necondiționată a acestei specificități. Cînd însă îți e dat să citești o secvență de felul următor:

Sînt furios că
mai există
zile de naștere
și totuși ei
îmi spun că
ești pe moarte
că
atunci cînd ne-am despărțit
ultima oară nu credeam
că o să ne mai revedem
(în același
timp îmi spun
că ești
neliniștit
gelos –
că abia
te mai poți
folosi
de mîna dreaptă)
Mai îmi spun
că ai fi îmbătrînit
că atunci cînd
scrii vreo poezie
nu-ți dau pace
pînă nu-i
asiguri
că nu va fi ultima...,

dintr-o poezie (*Pentru William Carlos Williams*) a americanului Joel Oppenheimer[4], sentimentul că textul abia parcurs e construit cu mijloace diferite, deviante față de rostirea uzuală, nu se mai manifestă decît cu o infimă convingere. Evident, simți că aici, în această secvență verbală cu derulare rapidă și directă, lucrurile nu sînt tocmai în ordine, adică în ordinea comună a exprimării perisabile, cotidiene, că rîndurile pe care le citești – chiar dacă ele par desprinse dintr-o scrisoare și dispuse într-o formă tipografică mai puțin obișnuită pentru genul epistolar – conțin o tensiune de o natură specială (să-i spunem, totuși, „estetică"), care le transcende.

Dar am putea recurge, pentru a ilustra acest tip de discurs care pare să refuze mijloacele devierii lingvistice şi ale metaforizării, la un exemplu cu mult mai familiar, aparţinînd deja tradiţiei modernităţii noastre literare: începutul poemului *Patru cvartete* (1943) de T.S. Eliot:

Timpul prezent şi timpul trecut
Sînt poate amîndouă prezente în timpul viitor,
Iar timpul viitor cuprins în timpul trecut.
Dacă orice timp este veşnic prezent
Orice timp e de nemîntuit.
Ce ar fi fost să fie e o abstracţie
Eternă posibilitate rămînînd
Numai într-o lume a speculaţiei.[5]

Propoziţiile de mai sus par desprinse dintr-o lucrare de filosofie pe tema timpului. Şi totuşi, în realitatea textului din care fac parte, ele nu au statutul unor simple aserţiuni logice, ci valoarea unor versuri pe care T.S. Eliot le-a scris deliberat astfel, urmărind să propună, prin conţinutul şi aspectul lor, un nou mod de a fi al limbajului poetic. Marele poet englez ştia prea bine ce face, pentru că – după propria sa mărturisire – prin această modalitate inedită de discurs el urmărea să se desprindă de lirica tradiţională şi să ajungă la

...o poezie care să fie poezie în esenţă, fără nimic poetic, poezia dezvăluindu-se goală, cu oasele goale – sau o poezie atît de transparentă încît nu am mai vedea poezia ci doar ceea ce trebuie să vedem cu ajutorul poeziei, o poezie atît de transparentă, încît, citind-o, am fi atenţi la ceea ce arată poemul şi nu la poezie.[6]

După cum putem constata, pentru T.S. Eliot esenţa poeziei constă în altceva decît sîntem de obicei înclinaţi să credem. Poezia ar trebui să se confunde, potrivit dezideratelor de mai sus, cu caracterul său referenţial, la care se ajunge printr-un limbaj al transparenţei. Pe Eliot nu-l mai interesează nici metafora, nici muzica interioară a versului, nici spaţiul irealităţii metafizice, el preferă să vorbească despre timp aşa cum ar face-o un filosof care crede că are ceva de spus despre lumea existentă. E tot ce poate fi mai contrar poeticii simboliste care – după părerea cvasiunanimă a specialiştilor – stă la baza întregii poezii moderne.

LIMITE INSURMONTABILE? Din păcate, problemele lui Jakobson, Empson, Cohen, Riffaterre şi ale celorlalţi cercetători ai limbajului poetic au fost şi sînt cu totul altele – cum vom vedea în continuare – decît problemele lui T.S. Eliot, Joel Oppenheimer sau ale poeţilor obiectivişti ai anilor 1930-1940 din ţara lui Whitman. Prin aceşti poeţi, limbajul poeziei moderne – ce părea, în sfîrşit, la începutul secolului trecut, să se stabilizeze într-un model distinct de extracţie simbolistă – a devenit din nou, doar în cîţiva zeci de ani, aproape de nerecunoscut, fără însă ca această fundamentală modificare – partea nevăzută a

aisbergului – să atragă în mod deosebit atenția. Ba putem chiar vorbi de o anume condescendență și superioară toleranță a criticii vizavi de formele marcat anti-poetice ale acestui nou limbaj, suspectat tacit de nespecificitate și lipsă de valoare.

Să nu se creadă însă că William Carlos Williams, e.e. cummings, Louis Zukovsky, George Oppen și, mai tîrziu, Robert Lowell, Robert Creeley, Charles Olson și Frank O'Hara – scriitori ale căror texte vor fi aduse în discuție nu o dată pe parcursul cercetării de față – au vrut să scrie altceva decît poezie. La fel se poate pune problema și în cazul unor poeți europeni ca Anna Ahmatova, Osip Mandelștam, Constantin Kavafis, Fernando Pessoa, G. Bacovia, Francis Ponge și Eugenio Montale, ținînd însă firește seama de înscrierea lor într-o altă tradiție poetică decît cea americană. E dincolo de orice îndoială că acțiunea estetică a acestor poeți nu poate fi confundată cu acțiunea demolatoare și negativistă a avangardiștilor începutului de secol XX și că ei toți urmăresc să conserve și să salveze poezia, nu s-o distrugă sau să-i pună sub semnul îndoielii îndreptățirea.

Poezia, limbajul poetic ca atare, reprezintă obsesia fundamentală a teoriei literare actuale. Pentru cei mai mulți specialiști poezia este literatura în varianta sa cea mai pură iar stabilirea datelor inconfundabile ale poeticului pare o cale sigură de acces către „misterele tehnice" ale creației literare în general, cu toată „monstruoasa" sa diversificare pe genuri, specii, subspecii, idiomuri, stiluri, scrituri etc. Astfel, e probabil normal ca nu stabilirea indicilor de bază ai unui tip istoric de poezie sau altul să țină trează, în cercetările sale, atenția unui Gérard Genette, ci obținerea acelui precipitat estetic „intranzitiv" capabil să decidă ce este poezia în sine, ca limbaj privilegiat.

Nu este însă foarte sigur că *intranzitivitatea* poeziei e o trăsătură metafizică, atemporală, de factură orfică. Aceasta se poate dovedi, la o privire atentă, o simplă calitate formală a textului poetic, pe care o putem identifica și în scrierile legate de cel mai strict cotidian, lipsite de o transcendență a mesajului și ilustrînd așa-numita „poetică a anti-poeticului", în care metafora și celelalte figuri de stil consacrate nu mai joacă rolul esențial. Se poate dovedi că intranzitivitatea poeziei nu este determinată de configurația limbajului său, ci de atitudinea față de text a celui care scrie. Acesta e probabil sensul în care trebuie să citim următoarele observații ale lui Jonathan Culler:

> Poezia este punctul central al experienței literare, deoarece ea este forma care afirmă în modul cel mai clar specificul literaturii, diferența față de discursul normal despre lume al unui individ oarecare. Trăsăturile specifice ale poeziei au funcția de a o diferenția de vorbire și de a altera circuitul comunicării în care ea se înscrie. După cum arată teoriile tradiționale, poezia este producere; a scrie un poem este o activitate total diferită de o discuție cu un prieten, iar ordinea formală a poeziei – convențiile rimei, ale ritmurilor sau ale legilor fonetice – face din poem un obiect impersonal, al cărui „eu" și „tu" sînt constructe poetice. Faptul, însă, că un text este un poem nu este în mod necesar rezultatul proprietăților sale lingvistice, iar încercările de fundamentare

a unei teorii poetice în funcție de proprietățile speciale ale limbajului unor poeme au fost sortite eșecului.[7]

Dar cine recunoaște cu adevărat acest eșec? Nici măcar poeții. Date fiind acumulările de-a dreptul spectaculoase ale cercetării teoretice din ultimele decenii, nu e de mirare că în privința înțelegerii poeziei ca spațiu lingvistic privilegiat părerile abundă, se contrazic, se completează și se dezvoltă cu o inepuizabilă stringență și voință aplicativă (și aici e de ajuns să ne gîndim la Greimas, la „Grupul de la Liège", la Julia Kristeva și la alți exponenți ai formalizării demersului pînă în pînzele albe ale unui limbaj tehnicist, cvasioracular), prin rafinări ideatice și noționale din ce în ce mai apropiate de inefabilul unui obiect a cărui esență ar trebui într-o bună zi să fie definitiv determinată.

Pentru teoreticienii și cercetătorii mai înainte enumerați, cărora li se pot adăuga, în aceeași ordine a competenței, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño sau poeți ca Stephane Mallarmé și Paul Valéry, faptul că poezia, poeticul ca atare, se caracterizează prin cuprinderea în substanța sa a unui miez matricial aflat dincolo de „mode și timp", într-un Olimp al sensului, este o evidență de domeniul axiomaticului.

Nu aceeași și este opinia lui Jovan Hristić, profesor iugoslav de teoria literaturii, ale cărui observații și demonstrații, condensate într-o suită de scurte, dar strălucitoare eseuri (traduse la noi în volumul *Formele literaturii moderne*, 1973) merită cea mai mare atenție. Pe care însă nu i-o vom acorda acum, pentru că n-am trecut încă în revistă toată topografia problemei și n-am tras încă toate foloasele din enumerarea, fatalmente fugară, a principalelor orientări și atitudini caracteristice operației de separare a poeticului de non-poetic.

ABATERE, DEFORMARE, FIGURĂ. Soluția definirii limbajului poeziei ca abatere de la norma vorbirii cotidiene e oferită încă de Aristotel. În legătură cu cuvintele ce apar într-un discurs de factură poetică (în varianta sa dramatică, e adevărat, dar asta nu schimbă cu nimic datele problemei) în capitolul XXII al *Poeticii* se spun următoarele: "...faptul de a fi altceva decît vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală – are într-adevăr darul să înlăture banalitatea"[8].

Ulterior, Quintilian va sesiza – în prelungirea observațiilor filosofului stagirit – că aceste cuvinte „anormale" sînt, de fapt, niște „figuri", adică „moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural și obișnuit"[9]. Un pas mic înainte în înțelegerea complexității acestei relații vorbire comună/vorbire neobișnuită (artistică), în schimb, un pas mare, cu considerabile efecte ulterioare, în cîmpul activităților de nomenclaturizare retorică (în care se înscriu tratatele unor Fontanier, De Marsais, Lamy etc.), pentru că noțiunea de „figură" va stîrni multe

pasiuni explicative, va face să curgă multă cerneală și va determina – (în secolele XVI – XVIII mai ales), și nu mai puțin în zilele noastre – nu puține spectaculoase răsturnări ale propriului sens, de-a lungul timpului.

Ideea aceasta a limbajului poeziei ca formă „depărtată" de înfățișarea uzuală a vorbirii va face școală cu precădere în secolul trecut, grație lui Paul Valéry care o relansează printr-un concept doar aparent diferit. Nu trebuie însă scăpate din vedere nici substanțialele delimitări ale lui Jan Mukařovský, mentor al lui Roman Jakobson la Universitatea pragheză a anilor 1930.

Două dintre opiniile esteticianului ceh merită a fi reținute. Faptul că „...limba literară constituie fundalul indispensabil pentru a percepe limba operelor literare, căci tocmai abaterile de la uzul limbii literare sînt apreciate în literatură ca procedee artistice"[10], e o constatare în spiritul observațiilor lui Aristotel și Quintilian ce trebuie însă corelată cu o alta, punînd un accent în plus pe fizionomia ab-normală a textului liric:

> Atît în raport cu stadiul precedent, cît și în raport cu norma literară, înnoirea limbajului poetic apare ca o violentare a limbii, motiv pentru care se vorbește despre caracterul *deformant* al limbajului poetic.[11]

Deformarea este, cum se vede, un alt nume al devierii. Premisă seducătoare și obsedantă a definirii esenței poeziei, abaterea de la norma limbii comune își găsește mai departe sinonime dintre cele mai spectaculoase și radicale.

> Printre echivalențele propuse, nu o dată cu naivitate, se numără și *abuz* (Valéry), *violare* (J. Cohen), *scandal* (R. Barthes), *anomalie* (T. Todorov), *nebunie* (Aragon), *deviație* (L. Spitzer), *subversiune* (J. Peytard), *infracțiune* (M. Thiery) etc., toți acești termeni avînd puternice conotații morale, chiar politice, și se înțelege de ce unii au reacționat împotriva acestui vocabular care ar putea duce la teoria, foarte la modă în secolul al XIX-lea, a artei ca fenomen patologic...".[12]

Este constatarea, de un ușor sarcasm, a membrilor „Grupului de la Liège", din introducerea la deja clasicul lor tratat de figuri poetice (*Retorica generală*, 1970) edificat pe temeliile și zidurile în ruină ale vechii retorici.

De precizat că abaterea, devierea, distanțarea față de codul normal al limbii, al judecății logice și al actelor de comunicare cotidiană, constituie o realitate a poeziei, dar nu și o calitate absolută a limbajului poetic. Poezia nu se constituie în cîmpul nediferențiat, perisabil și utilitar, al limbajului străzii și al casei, în spațiul comunicării pragmatice, colocviale. Dar asta nu înseamnă că limbajul poetic ar aparține unui fel de „esperanto" al exprimării, că formele lui de manifestare se instituie în afara oricăror legături cu sistemele de comunicare lingvistică ale vieții imediate.

Poezia trebuie, fără îndoială, să fie privită ca o „artă a cuvîntului" – ceea ce poate părea o recomandare de o excesivă banalitate – dar nu neapărat şi nu întotdeauna doar ca o artă a modificării cuvintelor şi a redistribuirii raporturilor lor lineare, normate prin uzajul zilnic, ci şi ca o ştiinţă a transportării acestora, cu toată insignifianţa şi banalitatea lor, din sfera contingentă a simplei valori de întrebuinţare în sfera esteticului. T.S. Eliot observa într-un eseu:

Poezia nu trebuie să se depărteze prea mult de limba de toate zilele pe care o vorbim şi o auzim. Fie că poezia e tonică sau silabică, cu sau fără rimă, cu forme fixe sau liberă, nu-şi poate permite să piardă contactul cu schimbările vorbirii curente.[13]

Gradul de deformare a limbajului obişnuit, natura şi calitatea acestei deformări, păstrarea sau abolirea acelui spaţiu semantic în care expresia artistică poate coincide cu aspectele mesajelor referenţiale, sînt indicii importante pentru determinarea unor tipologii de limbaje poetice. E de reţinut faptul că tocmai modul de prelucrare a limbajului referenţial este acela care determină caracterul transparent sau opac al mesajului estetic.

Dar a insista asupra implicaţiilor şi consecinţelor descrierii limbajului poetic în opoziţie cu normele limbii comune, ale limbajului ştiinţific şi matematic, ale prozei sau ale altor structuri de comunicare formalizate mi se pare o acţiune puţin profitabilă, atîta vreme cît înlocuirea noţiunilor antinomice nu schimbă cu aproape nimic condiţiile formulării unui răspuns la întrebarea: ce este limbajul poetic, care este reţeaua sa anistorică de invariante?[14].

Dar există această reţea? Într-un studiu dedicat raportului dintre temele literaturii şi ideea de literaritate, Andrei Corbea arată – pornind de la observaţiile lui Wolf-Dieter Stempel, îngrijitorul german al unei culegeri din textele formaliştilor ruşi – că în momentul de faţă configuraţia limbajului poetic nu mai este elementul esenţial în receptarea lui ca poezie şi că diferenţa dintre „literar şi non-literar nu mai este socotită ca una obiectiv-formală (şi într-un anume sens substanţială), ci doar ca diferenţă a utilizării a unui acelaşi material lingvistic"[15]. În consecinţă, „calitatea utilizării poetice rezultă dintr-o dislocare la polul receptiv, fără ca obiectul-text să sufere materialiceşte vreo modificare, conceptul poeticului nu mai reuşeşte să acopere o diferenţiere de acest gen, dezlegată de imanenţa textului"[16].

Lucrurile nici n-ar putea să stea altfel, pentru că, la urma urmelor, „poezia", înţeleasă ca un spaţiu al sensurilor figurate şi al jocurilor de cuvinte, poate fi o constantă şi a limbajului celui mai „vulgar" cu putinţă. Observaţia lui Du Marsais potrivit căreia „într-o zi de tîrg se fac mai multe figuri decît se fac zile de-a rîndul prin adunările academice"[17] se întemeiază pe naturalul bun simţ al oricărui vorbitor de limbă vie.

Alte întrebări vin de la sine: există oare şi un limbaj poetic neliterar, situat adică în afara literaturii? Şi dacă nu doar poezia este domeniul în care deformarea sensurilor proprii ale cuvintelor se produce cu o oarecare consecvenţă, dacă sensul „impropriu" nu se identifică întotdeauna cu poeticitatea, care este atunci rostul nedumeririi lui Tzvetan Todorov din finalul studiului său *Tropi şi figuri*: „Limbajul figurat este identic cu limbajul poetic? Dacă nu, care sînt raporturile lor?".[18]

MESAJUL ÎN OGLINDĂ. Rezolvarea pe care o oferă Todorov acestei dileme aduce discuţia într-un nou punct. Prin noţiunea de „figură" poeticianul francez înţelege un accesoriu fundamental al discursului opac, răsfrînt asupra sa, oglindit în sine, suport al unui mesaj cu funcţie autoreferenţială. Cu alte cuvinte, limbajul figurat nu numai că îndepărtează poezia de comunicarea obişnuită, dar o şi închide în sine, o izolează de toate celelalte tipuri de mesaje şi îi acordă calitatea autodeterminării. Dacă discursul transparent (posibil doar ca idealitate a exprimării) înlocuieşte lucrurile cu concepte abstracte, discursul opac are menirea de a lupta împotriva sensurilor abstracte, pentru a impune prezenţa cvasifizică a cuvintelor. Discursul opac e, prin urmare, un discurs figurat. Însă opacizarea, figurarea discursului reprezintă doar una dintre modalităţile de constituire a limbajului poetic, fără a se confunda cu acesta.

Limbajul poetic nu e doar un limbaj care se autoreprezintă. El are şi un referent, unul situat în imaginarul celui care citeşte. Pentru a susţine această idee, Todorov îl citează pe Maurice Blanchot (*Limbajul ficţiunii*, 1949) care observă că pentru cititorul de literatură

> ...sensul cuvintelor suferă de o lipsă primordială şi, în loc să respingă orice referinţă concretă la ceea ce el desemnează, ca în relaţiile obişnuite, acesta tinde să ceară o verificare, să suscite un obiect sau o idee precisă care să-i confirme conţinutul[19].

Este atunci limbajul poetic un limbaj şi autosuficient şi referenţial?

Să vedem mai departe răspunsul lui Roman Jakobson. Dacă Jan Mukařovský observase deja că în limba poetică „atenţia este concentrată asupra semnului (lingvistic) care devine în felul acesta scopul însuşi al manifestării lingvistice"[20], autorul studiului *Lingvistică şi poetică* (publicat prima dată în volumul *Style in language*, 1960) arată mai departe că poezia e produsul conexării mai multor funcţii ale limbajului natural, între care esenţială este *funcţia poetică*, definibilă prin „vizarea mesajului ca atare, punerea accentului pe mesaj pentru mesaj"[21].

Încercînd să înţelegem pînă la capăt sensul celor două distincţii, am putea spune că poezia, ca realitate semantică, comunică în primul rînd cu ea însăşi şi abia în al doilea rînd cu cititorul pe care trebuie, într-un fel sau altul, să-l aibă în vedere, oricît de opac ar fi limbajul în

care ea a fost concepută. Sau poate că problema ar putea fi pusă şi altfel – cum ne şi sugerează, în fond, esteticianul ceh – într-un mod mult mai „realist": mesajul poetic pretinde o concentrare a atenţiei celui care citeşte asupra textului înţeles ca o existenţă în sine şi pentru sine, ca o „frumuseţe obiectivă" izolată, evident neutilitară, al cărei sens exterior nu mai constă într-o referinţă concretă, ci într-una imaginară. Dar această referinţă imaginară e produsă chiar de cuvintele textului. Realitatea textului se află în sine.

Formulînd teoria raportului de strictă condiţionare dintre funcţia poetică a limbajului şi poezie ca act de reprezentare a eului, a lumii şi a relaţiilor omului cu lumea, Jakobson ştie să se ferească de exagerările oricînd posibile în cadrul unei descrieri prin simbioză a termenilor puşi în ecuaţie. Limbajul natural nu are doar două funcţii, una de comunicare şi una poetică, cum ar fi de aşteptat, ci şase. Comunicarea ca atare poate privi *referentul* (lumea exterioară), *emiţătorul* (persoana care vorbeşte), *destinatarul* (persoana care ascultă), dar şi modul de utilizare a cuvintelor, accepţia lor în vorbire (*codul*, cu alte cuvinte), fără a uita nici faptul că cei care vorbesc trebuie să stabilească şi să întreţină un permanent contact (graţie unui circuit sau „*canal*" ce face posibilă emisiunea lingvistică). Urmează că entităţile implicate în formula funcţionării limbajului şi a constituirii unui *mesaj* (el însuşi o componentă între celelalte) sînt legate de nişte funcţii, nu toate de aceeaşi importanţă, ierarhizabile.

Subtilitatea concepţiei lui Jakobson rezidă în faptul că poezia nu mai este echivalată doar cu exploatarea naturii limbajului la nivelul strict al funcţiei sale *poetice*. Şi celelalte funcţii – *referenţială*, *emotivă*, *conativă*, *metalingvistică* şi *fatică* – sînt implicate în producerea şi receptarea textului. Diferitele genuri poetice ar valoriza diferit funcţiile mai înainte amintite. Cît şi cum însă? Cert este că funcţia poetică rămîne dominantă în orice tip de poezie. În rest, Jakobson ne spune prea puţin, de fapt el abia atinge în consideraţiile sale o problemă de o mare dificultate şi de extremă importanţă în stabilirea caracteristicilor generale ale limbajului poetic şi în determinarea unei tipologii poetice viabile, nepartizane, nereductive.

În afara unor foarte substanţiale observaţii asupra modului în care funcţia poetică asigură producerea şi funcţionarea textelor literare, studiul lui Jakobson reţine *en passant* şi faptul că „poezia epică, centrată asupra persoanei a treia, foloseşte în mai mare măsură funcţiunea referenţială a limbajului", că „lirica, orientată către persoana întîi, este intim legată de funcţiunea emotivă", că „poezia la persoana a doua este impregnată de funcţiunea conativă şi este sau suplicativă sau exhortativă, după cum persoana întîi este subordonată persoanei a doua sau persoana a doua primei persoane"[22].

În ce priveşte funcţia poetică, ştim că ea are calitatea de a produce sens prin „proiectarea principiului echivalenţei de pe axa selecţiei pe

axa combinării“[23]. După părerea descoperitorului acestui principiu, secvențele constitutive ale oricărei poezii sînt similare, fie prin paralelism fonetic (ritmul şi prozodia impun versurilor o identitate sonoră repetabilă), fie prin paralelism sintactic sau semantic (structurile sintagmatice ale enunțurilor sînt asemenea, metafora şi metonimia au rolul de a echivala imaginile, doar aparent diferite ca sens). Problema este dacă orice poezie, versificată sau nu, se supune acestui orizont triplu etajat al similarității. Cum l-ar putea, de pildă, respecta poezia suprarealistă (care este un produs al dicteului automat şi care se caracterizează printr-o maximă spontaneitate a sensului, rămînînd indiferentă față de chestiunea calculului estetic) sau poezia „de notație“ (care exclude tocmai prin natura ei punctuală orice idee de recurență semantică sau fonetică)?

PROBA MODELULUI. Trebuie să spunem că modelul jakobsonian se dovedeşte nefuncțional în fața unor texte caracteristice pentru o foarte pregnantă tendință a limbajului poetic manifestată încă de la începutul secolului trecut, tendința prozaizantă. E o tendință pe care o întîlnim şi la clasicul nostru „simbolist“, Bacovia, un poet care n-a avut, cu siguranță, cunoştință nici de creațiile poetice ale imagismului englez sau ale obiectivismului american de care se apropie mult prin ultimele sale volume. A fost contemporanul acestor mişcări, dar faptul acesta poate să nu prezinte, în contextul de față, nici o importanță. Raporturile liricii bacoviene cu tendințele şi realizările poeziei mondiale cu care s-a sincronizat (şi cît de inedită a fost această sincronizare!) ar merita cîndva un examen în detaliu.

Dar mai bine să luăm un exemplu dintr-unul din volumele poetului (*Stanțe şi versete*) peste care şi astăzi mulți critici sînt înclinați să treacă cu vederea, considerîndu-l mai puțin reprezentativ. E posibil ca acest fapt să se datoreze tocmai unui deficit de poeticitate al textelor cuprinse în acest volum. Expresivitatea lui Bacovia e însă de altă natură. Oricum, tiparul interpretativ propus de Jakobson poate fi cu greu aplicat unui poem ca *Feude*:

Roz
Galben
Alb
Verde
Cenuşiu
Covoare
Peisagii din zări:
Împăratul alb,
Împăratul negru,
Bogății grase
Într-un ascuns departe,

Utopii
Miragii
După urbane ziduri:
Făuriri mintale.

Să încercăm o scurtă analiză. La ce persoană e scrisă această poezie? După Jakobson, la persoana a III-a, pentru că ea nu vizează nici eul emițător, nici destinatarul. Este ea o poezie care pune accentul pe funcția referențială a limbajului? Este ea o poezie epică? În nici un caz. Textul nu conține nici un verb, or epicitatea presupune ideea de acțiune, prezența unor stări sau fapte. Dacă vom lua mai departe în considerație ideea mesajului autoreflexiv, prin care măcar la unul dintre nivelele textului ar trebui să se manifeste legea similarității secvențelor, ne vom găsi încă o dată în situația lipsei de argumente.

Fonetic vorbind, dată fiind absența constrîngerilor ritmice, cu greu am putea admite că vocalele sau consoanele prezente în cuvintele textului s-ar organiza după niște simetrii sau disimetrii ascunse. Enumerația, în schimb, procedeul dominant al poeziei, ne-ar putea face să ne gîndim la paralelismul sintactic. În cazul de față sîntem însă confruntați cu un fenomen de asintaxism. Principiul dominant de construcție este elipsa.

Ce observații s-ar putea face cu privire la aspectul semantic al poeziei? Metaforele și metonimiile lipsesc cu desăvîrșire. „Alb", „negru", „grase", „ascuns", „urbane", „mintale" să fie oare epitete în sensul obișnuit al termenului? Știm că epitetul are o funcție distinctivă, de insolitare, valorizînd într-un mod neașteptat o calitate a obiectului determinat. Aproape nimic din toate acestea aici. „Împăratul alb", „împăratul negru", „urbane ziduri", „făuriri mintale" sînt clișee verbale, resemantizate prin plasarea lor într-un nou context sau pretransformate chiar la nivelul manifestării lor ca sintagme comune.

În ultimă instanță, trebuie să facem constatarea că „imaginile" poeziei nu participă la nici un raport de corespondență prin similaritate, cum ar trebui să se întîmple potrivit principiului jakobsonian. Înseamnă că în această poezie dominantă este nu funcția poetică, ci o alta. Care dintre ele? Cine ar putea da o soluție? Textul pe care îl avem în față e, totuși, o poezie.

Dar ce anume motivează scrierea unei astfel de poezii atît de dificil de abordat prin intermediul grilei propuse de eminentul nostru specialist? Poetica lui Jakobson și poetica în general nu ne pot da un răspuns la această întrebare care depășește domeniul lor de investigație. Determinarea ontologică a actului poetic ține de resorturile altor perspective asupra creației. Autoreflexivitatea mesajului, descriptibilă ca o suită etajată de similarități, nu este decît una din formele esențiale de manifestare a limbajului poetic. Și nu putem să nu observăm faptul că fizionomia acestui mesaj e dependentă întotdeauna de o

dublă relație: a poetului cu limbajul comunității istorice și culturale în care se înscrie acțiunea sa creatoare, dar și a poetului cu propriul sine, ceea ce determină o anumită atitudine existențială, dezvoltată într-un anume tip de scriitură.

2. ESTE POEZIA UN LIMBAJ MOTIVAT?

ÎNTRE WHORF ȘI MALLARMÉ. O abordare a poeziei prin intermediul modelului lui Roman Jakobson nu ne poate da o explicație a trăsăturilor limbajului poetic întemeiată pe un adevăr aflat dincoace sau dincolo de text. O astfel de abordare nu poate arăta care este rațiunea ontologică pentru care poezia se compune din metafore, metonimii, epitete, repetiții, inversiuni, comparații, elipse etc. și de ce aceste procedee sînt, de cele mai multe ori, obiectiv necesar în poezie. Sînt ele necesare numai în vederea obținerii unor efecte menite să satisfacă plăcerea cititorului? Dar astfel de efecte se pot obține și prin intermediul textelor lipsite de figuri, prin așa numita „poezie a enunțării", după expresia lui Wellek și Warren[24].

Este, pe de altă parte, limbajul poeziei un mod de exprimare natural doar în cazul poeților? Este, cu alte cuvinte, limbajul figurat un limbaj propriu doar unor indivizi care gîndesc și simt altfel decît noi, ceilalți oameni?

Punînd semnul egalității între poezie și sentiment, emoție, Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, 1966) consideră că metafora și celelalte figuri lexicale sînt expresia firească a unei constrîngeri interioare, a unui adevăr irepresibil ce nu se poate configura decît într-un limbaj al conotației, al „logicii afective"[25]. Acest limbaj – consideră stilisticianul francez – n-ar fi în realitate doar apanajul poeților sau al poeziei, de vreme ce dimensiunea emoțională a semnelor noastre lingvistice ar fi susceptibilă, într-o bună zi, de o ordonare într-un „dicționar conotativ", în care *roșu* ar însemna „excitant, violent", *albastru*, dimpotrivă, „calm, liniștitor", *corn de vînătoare*, „melancolie și depărtare" etc.

Toate acestea sînt însă probleme difuze, imponderabile, asupra cărora autorul *Structurii limbajului poetic* are prudența să nu insiste. Nu vom găsi în studiul lui Jean Cohen nici măcar o schiță de corespondențe între „figuri" (lingvistice) și „stări" (interioare). Curajul acestei asumări i-a aparținut, în schimb, lui Lamy, retor al secolului XVII, care, după ce emite următorul raționament mecanicist și naiv, încearcă și o cuantificare psihologică a procedeelor literare cunoscute atunci:

> De vreme ce nu vorbim aproape niciodată decît pentru a ne comunica sentimentele și ideile, e evident că pentru ca discursul nostru să fie eficace trebuie să-l figurăm, adică să-i dăm caracteristicile sentimentelor noastre.[26]

Astfel, elipsa ar figura o pasiune atît de violentă și manifestată atît de rapid, încît cuvintele nu i se mai pot sincroniza, repetiția ar fi semnul expresiv al omului pasionat, inversiunea corespondentul lingvistic al unei emoții care răstoarnă ordinea lucrurilor etc.

Zona problematică în care intrăm astfel nu este însă atît de arbitrară și impalpabilă pe cît pare. Ceea ce-l discreditează pe Lamy este mentalitatea sa mecanicistă a relaționării afectelor cu sintagmatica limbajului. Cartezianismul logic al secolului XVII promovează în orice act de cunoaștere un *ésprit de géometrie* ce poate atinge excesul. Spiritul de finețe al lumii moderne a făcut, la rîndul lui, descoperiri interesante, ce ating în cîteva puncte și problema limbii poeziei.

Într-un volum al lui B.L. Whorf, intitulat *Limbaj, gîndire și realitate* (1956) – pe care Jakobson îl citează nu o dată în studiile sale – sîntem asigurați:

Ființa omenească pare să asocieze între ele, în serii lungi, senzațiile de *strălucitor, ascuțit, tare, înalt, ușor, repede, ridicat* (ca tonalitate), *îngust* și altele, iar, pe de altă parte, în alte serii lungi, senzațiile de *întuneric, cald, facil, moale, teșit, jos, greu, încet, scăzut* (ca tonalitate), *larg* etc.[27]

S-ar putea deci ca sinestezia – manifestată prin metafore absurde din punct de vedere senzorial – să aibă la bază o motivație corporală logic imposibil de exprimat. Dar sînt multe alte lucruri care, în limbaj, nu pot fi comunicate pe o cale rațională, logică.

Opinia că atmosfera sumbră, apăsătoare, lugubră, a poemului *Plumb* de Bacovia se datorează și prezenței repetate în unele cuvinte a sunetului *u* e unanim cunoscută. Dar este oare *u* o vocală cu un timbru atît de special, încît să determine tonusul afectiv al unei întregi poezii? Într-o mai veche lucrare de fonetică, academicianul Alexandru Rosetti îl amintește pe H. Wissemann care, în anii '50, „a arătat în baza unor experiențe cu mulți auditori, că vocalele *i, ü, ö*, de exemplu, sînt considerate drept sunete clare și înalte, *o, u* sînt sunete sumbre și profunde, fricativele, sunete succesive etc."[28]

Următoarele observații ale lui Jakobson pot nuanța în și mai mare măsură problema:

În două cuvinte polare, raportul fonematic poate să corespundă opoziției semantice, ca în rusescul *deni* (zi) și *noci* (noapte), cu vocala clară (deschisă) și consoanele ascuțite în cuvîntul diurn și cu vocala corespunzătoare gravă în denumirea nocturnă. O întărire a acestui contrast prin încadrarea primei noțiuni cu foneme „clare" și ascuțite, spre deosebire de mediul fonematic sumbru (grav) al celui de-al doilea cuvînt, face ca sunetul să devină de-a dreptul un ecou al sensului. În franceză însă, în cuvintele *jour* și *nuit*, vocalele grave și cele acute sînt invers distribuite. Astfel încît Mallarmé, în *Divagations*, acuză limba sa maternă de perversitate înșelătoare, fiindcă atribuie zilei un timbru întunecat și nopții un timbru luminos.[29]

Ce îndreptățește, totuși, o astfel de acuzație? Vorbirea comună, ca și proza de altfel (și trebuie să ținem aici seama de faptul că în vremea cînd scria Mallarmé, narațiunea „artistică" abia începea să se

constituie prin demersurile romanului naturalist al lui Zola, iar proza încă mai putea să însemne o vorbire „gen monsieur Jourdain"), se identifică sferei „universalului reportaj". Cuvîntul poate fi „brut sau imediat" în calitatea lui de formă instrumentalizată, cognitivă, sau „esenţial", primordial, absolut în spaţiul poeziei. Mult discutata operaţie de purificare, abstractizare şi aneantizare a cuvîntului pe care ar fi întreprins-o Mallarmé în textele sale este urmarea încercării de a rezolva o situaţie dramatică a poeziei dintotdeauna: semnul lingvistic este arbitrar, iar actul poetic nu poate fi conceput decît în cadrele unui limbaj motivat, în care – pentru a relua exemplul anterior – cuvîntul *jour* să evoce prin luminozitatea lui sonoră ziua şi nu noaptea, făcînd astfel posibil sentimentul cititorului că rostirea lirică e un act sinonim cu însăşi facerea lumii.

S-a spus nu de puţine ori, în discuţii dintre cele mai curente asupra poeziei, că poetul nu scrie cu cuvinte, ci cu... lucruri[30]. Sensul acestei metafore critice e tocmai acesta: cuvintele poetului vor să pară că numesc pentru întîia oară lucrurile. Cazul lui Mallarmé e însă altul. El ar fi dorit să scrie nu cu lucruri, ci cu ideile, conceptele lucrurilor, cu neantul primordial din care acestea s-au întrupat.

Mai mult decît atît: aici nu intră în discuţie vocabularul originar al unei limbi sau alteia, ci *logos*-ul, ideea unui cuvînt universal, de dinaintea Babilonului lingvistic al colectivităţilor etnice. În stilul lui eseistic preţios şi obscur, Mallarmé e, totuşi, cît se poate de clar în formularea acestui deziderat:

> Limbile imperfecte prin aceea că mai multe, lipseşte cea supremă: a gîndi fiind a scrie fără accesorii, nici şuşoteli, dar cuvîntul nemuritor fiind încă tăcut, diversitatea, pe pămînt, a idiomurilor împiedică pe oricine să profereze vorbele care altfel ar fi, printr-un tipar unic, adevărul însuşi.[31]

Singură poezia poate deveni acea limbă care aspiră să ajungă la „limba supremă", perfectă, identică cu adevărul prim – aceasta este credinţa lui Mallarmé.

Maurice Blanchot merge cu propria-i interpretare a afirmaţiilor mallarméene şi mai departe:

> Sîntem, aşadar, ispitiţi să spunem că limbajul gîndirii este, prin excelenţă, limbajul poetic, şi că sensul, noţiunea pură, ideea trebuie să devină preocuparea poetului, fiind singurele care ne eliberează de povara lucrurilor, de informa plenitudine naturală".[32]

Dar nu e vorba aici numai de credinţa lui Mallarmé în posibilitatea unui discurs liric care să se confunde cu tăcerea limbajului originar. Poezia s-a hrănit multă vreme, şi înainte şi după Mallarmé, din această nostalgie a limbajului adamic, în care cuvintele ar fi lucrurile înseşi, adică *mimesis*-ul absolut în toată puritatea lui.

Ştim că ideea limbajului originar e o utupie. Dar poezia – doar o parte a ei, nu trebuie să uităm acest adevăr – îşi asumă această

utopie. Utopia unui limbaj nearbitrar, în care sunetul să nu mai fie rupt de sens, în care rostirea poetică să fie un cîntec vorbit, inteligibil şi ininteligibil în acelaşi timp, din care se naşte Lumea. Roland Barthes arată:

Funcţia poetică, în cel mai larg sens al termenului – s-ar defini astfel printr-o conştiinţă cratileană a semnelor, şi scriitorul ar fi recitatorul acelui uriaş mit secular ce spune că limbajul imită ideile şi, spre deosebire de preceptele ştiinţei lingvistice, semnele sînt motivate.[33]

Dar pînă şi morfo-sintaxa ipotetic optativă a acestor aserţiuni barthesiene arată că aici e vorba de aspiraţii şi de idealuri ultime, pur teoretice. Eşecul căutărilor lui Mallarmé, ca gînditor şi poet, apare din imposibilitatea constituirii unei ontologii absolute a limbajului. Nu este vorba aici de o ontologie deterministă, pozitivistă, ci de o ontologie a esenţelor, cu o valoare atemporală şi anistorică, în care versul, „complementul supe-rior", să răscumpere filosofic „defectul limbilor", al eterogenităţii limbajelor. Pentru că tocmai această imperfecţiune a mijloacelor noastre sonore organizate de comunicare face versul posibil şi, înainte de toate, în concepţia lui Mallarmé, necesar. Numai prin poezie se poate reveni la originile limbajului, numai poeţii sînt în stare să depăşească, prin necesitatea versului, caracterul arbitrar al oricărei comunicări verbale. Ulterior, această idee a poetului francez a devenit una din „prejudecăţile" esenţiale nu doar ale poeziei moderne, ci şi ale lecturii moderne specializate.

SUBTILITĂŢILE LUI GENETTE. Se poate pune mai departe întrebarea: ce tehnici, ce strategii de anulare a arbitrarului semnului lingvistic pot folosi poeţii? Potrivit lui Gérard Genette, autorul studiului *Limbaj poetic, poetică a limbajului* (1969), există mai întîi mijloacele cele mai la îndemînă, pe care le oferă limba naturală însăşi: onomatopeele, mimologismele, armoniile imitative, alte forme de expresivitate fonică (repetarea lui *u* din *Plumb*-ul bacovian, de exemplu), grafică (caligramele lui Apollinaire) şi tipografică (în poezia lui e.e. cummings), evocările prin sinestezie, asociaţiile lexicale inedite (contaminarea semantică a unor termeni apropiaţi fonetic) etc.[34]. Efectele poetice motivante obţinute prin aceste mijloace sînt însă prea elementare, prea facile, pentru că ele se află la îndemîna oricui. Un poet ca Valéry, de pildă, le priveşte cu mefienţă.

Motivarea limbajului în poezie se poate realiza şi prin modificarea relaţiilor dintre semnificant şi semnificat. Cînd între sunet şi sens apare o coliziune, ca aceea remarcată de Mallarmé în cazul cuvintelor *jour şi nuit*, poeţii pot apela la paleative fonologice, înconjurînd termenii care nu se supun motivaţiei naturale a limbajului cu grupuri sonore care le conferă această calitate. Jakobson arată că în franceză cuvîntul *jour* ar putea fi plasat într-un context dominat de foneme

ascuțite, iar cuvîntul *nuit*, dimpotrivă, între termenii compuși din elemente vocalice grave. În felul acesta semnificatul e apropiat de semnificant.

Dar există și situația inversă, în care semnificantul e coborît la semnificat. Genette identifică două tipuri de modificări care pot fi operate asupra semnificantului: de ordin morfologic și de ordin semantic. La nivel morfologic, poeții se străduiesc să modifice formele existente sau chiar să construiască altele noi. În poezia franceză poeți ca Fargue sau Michaux excelează în acest tip de invenție. Pentru poezia românească, Nicolae Manolescu (*Despre poezie*, 1989) dă exemplul unor autori ca Ion Gheorghe, Nichita Stănescu și Gheorghe Tomozei care recurg în multe texte ale lor fie la schimbarea categoriei gramaticale, fie la schimbarea clasei gramaticale. Criticul situează aceste procedee în categoria mai largă a *agramaticalităților*, în care pot fi incluse și unele procedee sintactice ca enumerația haotică (prezentă în poemul *Ulise* al lui Voronca), elipsa, inversiunea, tautologia, simetria etc.

În ce privește posibilitățile semantice ale modificării semnificantului, acestea se constituie în cea mai importantă clasă de procedee motivante: *tropologismele*. Mijlocul cel mai substanțial și cel mai răspîndit de motivare semantică a semnului lingvistic e – după părerea lui Genette – figura retorică. Cu alte cuvinte, limbajul figurat e un limbaj motivat.

Cred că în punctul acesta contradicția nu mai poate fi evitată. Pentru că nu putem să uităm că foarte multă vreme – și Genette știe acest lucru – figura a fost concepută ca un auxiliar al sensului, limbajul poetic fiind înțeles nu ca un limbaj motivat, propriu unui tip de sensibilitate care se exprimă în mod natural astfel, ci ca un limbaj „ornat", traductibil – grație unui inventar determinat de procedee – din sfera vorbirii alese în cea a vorbirii comune.

Surprinzător e faptul că pentru a-și argumenta afirmația referitoare la caracterul motivat al figurii, poeticianul francez apelează la un exemplu din spațiul poeziei clasice, în care toate procedeele erau, cum știm, strict controlate. Iată considerațiile sale:

> A spune *flamme* pentru a desemna flacăra și *amour* pentru a desemna dragostea, înseamnă a te supune limbii, acceptînd cuvintele arbitrare și tranzitive pe care ni le impune ea; a spune *flacără* pentru *dragoste* înseamnă a-ți motiva limbajul (spun *flacără* pentru că dragostea arde) și prin chiar aceasta, a-i da densitatea, relieful și acea existență substanțială care-i lipsesc în circulația cotidiană a *universalului reportaj*.[35]

Totuși, a spune că orice figură e motivată, deci nearbitrară și ontologic necesară în cadrul unui text, pentru că ea e urmarea unui act de alegere a unui alt cuvînt decît cel care în mod normal desemnează un obiect, mi se pare a te lansa într-o speculație seducătoare dar prea puțin întemeiată pe realitatea faptelor. Cînd Rimbaud, în

Iluminările sale, își propunea să atingă „necunoscutul" și să producă „viziuni" (poetice) prin „dereglarea tuturor simțurilor" poate că, inconștient, problema lui era una a motivării limbajului prin propria sa corporalitate. Sinesteziile lui Rimbaud, vertigiile sale semantice au probabil o motivare senzorială, au fost, adică, trăite. Alchimia verbului este în cazul lui o alchimie a simțurilor. Problema motivării nu cred că este o simplă problemă semantică, ci reflexul unei condiționări ontologice a actului poetic[36].

A spune *flacără* „pentru că dragostea arde" înseamnă a face abstracție tocmai de individualitatea irepetabilă a sentimentului tău. „Flacără" pentru „dragoste" e o metaforă atît de uzuală, încît caracterul figurat al substituirii nici nu mai este simțit ca atare de cititorul de poezie. În clasicism nu putea fi altfel. Nu cred că atunci această metaforă prezenta un grad mai ridicat de prospețime decît astăzi.

Ultimul act de generozitate al lui Genette față de problema motivării e să afirme că esențialul operației de răscumpărare a defectului limbajului natural (arbitrarul semnului lingvistic) constă „în atitudinea de lectură pe care poemul reușește (sau, mai adeseori, nu reușește) să o impună cititorului..."[37]. După cum vedem, lucrurile se complică și mai mult. Aproape că nu mai știm ce trebuie să înțelegem prin motivare. Dincolo de faptul că punerea în discuție a atitudinii cititorului față de text exprimă o schimbare a perspectivei din planul creației în cel al receptării, e cel puțin derutantă această voință a extrapolării cu orice chip, asupra întregului domeniu al poeticului, a unui mod particular de a gîndi și a face poezia.

Este adevărat că o parte din poezia zilelor noastre își întemeiază mai departe demersurile pe utopia unui limbaj poetic unitar, deși variat și variabil, omogen, deși difuz și nuanțat, totalizant, metafizic, simbolic, cu aspirații orfice. Motivarea limbajului este, într-adevăr, o problemă fundamentală a poeziei, dar nu și a poeziei în toată diversitatea ei, și aici trebuie să ne despărțim de poziția lui Gérard Genette.

NEAJUNSURILE ESENȚIALISMULUI. De multe ori, și cu o incontestabilă evidență o dată cu a doua jumătate a secolului trecut, poezia s-a simțit obligată să coboare din turnul de fildeș al sensului absolut și primordial, în stradă sau în incinta domestică a vorbirii cotidiene. Au apărut astfel o poezie a cotidianului și a vieții empirice, un „biografism" liric și o poezie obiectivistă, o poezie „de notație" și o „inginerie poetică" (grupul „Oulipo", spre exemplu). Există, apoi, poezia lui Brecht, William Carlos Williams, Francis Ponge, e.e. cummings, Cesare Pavese, Kavafis, Prévert (inclus absolut arbitrar de Hugo Friedrich în sistemul său), Queneau, Voznesenski, poezia *beat* americană și „clocotrismul" iugoslav, ironismul lui Nicanor Parra și „anecdotismul" lui Robert Frost. Există, la noi, poezia lui Mircea Ivănescu și a lui Virgil Mazilescu, a lui Victor Felea, Petre Stoica și Constantin Abăluță, o

poezie ivită în jurul anilor '80 a „Cenaclului de luni" și a „Grupului de la Brașov", direcții lirice pentru care problema limbajului adamic, a logosului originar nu se mai pune. Sau, dacă această problemă se pune, ea trebuie avută în vedere doar în sensul pastișei, al ironiei și al parodiei, în orice caz al relativizării. Iată așadar că lucrurile se complică destul de mult, inclusiv la nivel axiologic.

În ce mă privește, nu cred că René Char e un poet mai valoros și mai profund decît Francis Ponge. Nu mi se pare că Pierre Emmanuel e un mare poet, iar Raymond Queneau un simplu experimentator care refuză să mai ia poezia în serios. Nici Blaga, în ciuda dimensiunii filosofice a poeziei lui, nu poate fi declarat un poet mai important decît Bacovia. Nici Nichita Stănescu nu este un creator mai adînc implicat în rosturile poeziei decît Mircea Ivănescu. Și așa mai departe. A pune semnul egalității între poezie și metafizică, transcendență, magie sonoră, idealism, metaforă, orfism, vizionarism, impersonalitate, autoreflexivitatea discursului și motivarea limbajului înseamnă a recunoaște adevărul unui anume tip de creație lirică. A reduce întreaga poezie la acest adevăr mi se pare un demers deosebit de riscant.

Determinarea trăsăturilor definitorii ale limbajului poetic nu depinde numai de capacitatea de a găsi niște invariante sau niște principii generale ce pot fi apoi ilustrate prin tehnici și procedee specifice unor curente, mișcări, școli literare, individualități lirice. Poziția pe care te situezi pentru a emite un punct de vedere asupra poeziei s-ar putea, de asemenea, să fie foarte importantă. Nu trebuie scăpat din vedere nici faptul că orice ideologie dominantă este o ideologie a principalului, cînd secundarul (fenomenele „marginale" și nespectacuIoase) poate reprezenta o manifestare la fel de consistentă[38]. Unde trebuie să te găsești pentru a observa mai bine topografia limbajului poetic, înăuntru sau în afara lui?

Genette dezvoltă o ipoteză teoretică avîndu-și rădăcinile în scrierile lui Mallarmé. El vrea să investigheze poezia din exterior, ca simplu observator neimplicat în practica reală a creației, dar se găsește, de fapt, și în interiorul ei, pentru că duce mai departe premisele ideatice ale unui poet. Or, concepția unui poet asupra poeziei este întotdeauna concepția sa particulară, subiectivă. Și e normal ca un poet să gîndească poezia ca pe un domeniu ale cărui trăsături au rolul de a confirma însuși tipul de creație lirică pe care îl propune el.

Limbajul general al poeziei moderne nu se identifică numai cu limbajul motivant al poeziei lui Mallarmé. Modelul interpretativ pe care ni-l propune Genette este modelul poeziei pure, ermetice, bazat pe o ontologie de tip platonician. Viziunea lui Jakobson nu este mai puțin discutabilă. Teoria paralelismelor și a similarității nivelelor de structurare a textului poetic o găsim – chiar dacă într-o formă nu la fel de nuanțată și decisă – în scrierile lui G.M. Hopkins, acest mare liric

englez al secolului trecut, rămas necunoscut în timpul vieţii, descoperit şi publicat abia după al doilea război mondial[39].

Însă „capacitatea sa extraordinară de a înţelege structura poeziei" – sesizată de Jakobson – s-ar putea să fie, în realitate, doar capacitatea sa de a percepe şi pune în termeni caracteristicile unei forme de poezie, cea simbolistă, pe care el însuşi a practicat-o. Cert este că teoria lui Hopkins e cel mai bun model explicativ al propriei sale creaţii[40], iar ipoteza lui Jakobson – verificabilă într-adevăr şi pe textele poeziei populare – e doar o ipoteză imperfectă, parţială, cum am şi văzut după confruntarea ei cu poemul *Feude* al lui Bacovia.

Cînd, la începutul prezentelor consideraţii, sugeram că limbajul poetic, aşa cum este el conceput astăzi de mulţi poeticieni şi stilisticieni, constituie, de fapt, rezultatul unei asimilări şi dezvoltări în tot cîmpul poeziei moderne a ideologiei simboliste, nu mă aflam încă în posesia argumentelor de mai sus. Acum situaţia pare ceva mai clară. Jakobson şi Genette repun în circulaţie puncte de vedere simboliste cu privire la structura textului şi funcţia limbajului poetic. Pentru Jean Cohen limbajul poeziei în general îşi găseşte împlinirea în formele fonosemantice şi sintactice ale aceluiaşi curent. Investigaţia sa asupra metamorfozelor prin care trece limbajul în poezia franceză se opreşte la Rimbaud, Verlaine şi Mallarmé, dar cartea pe care a scris-o se numeşte *Structura limbajului poetic*, fără nici o altă specificare.

Concepţia lui Hugo Friedrich va reveni în discuţia noastră. Însă faptul că limbajul poeziei de la 1900 încoace reprezintă o prelungire şi dezvoltare a unui vocabular şi gramatici „simboliste" e pentru romanistul german în afara oricăror îndoieli.

Mai trebuie adăugat încă ceva: riscul unor astfel de viziuni „esenţialiste" constă în a face din manifestările determinate istoric ale limbajului poetic de pînă la simbolism şi modernism doar nişte cazuri exterioare adevăratului lirism – lirismul pur fiind, cum s-a spus, marea descoperire a poeziei din a doua jumătate a secolului XIX. Atunci să aibă dreptate G.R. Hocke? Nici concepţia autorului *Manierismului în literatură* nu este scutită de excese. Pentru că, pe de altă parte, fizionomia estetică a poeziei moderne nu poate fi explicată numai ca o confirmare şi amplificare a asianismului antic şi a manierismului poetic al perioadei 1520-1650.

3. MODELUL BOUSOÑO ŞI IMPLICAŢIILE SALE

SUBSTITUIRE, MIMESIS ŞI IRAŢIONALISM. În *Teoria expresiei poetice* (1952), poetul spaniol Carlos Bousoño, contemporan cu evoluţia poeziei de la suprarealism încoace, analizează limbajul poetic prin grilele unei hermeneutici psihologice şi psihologizante. Stricta abordare lingvistică sau stilistică a imanenţei textelor e depăşită. Factorii

extrinseci produsului literar ca atare par să fie chiar mai importanţi decît cei intrinseci, ceea ce ţine de specificul perspectivei de interpretare, psihologia fiind un domeniu în aceeaşi măsură al eului creator şi al subiectului receptor.

Deşi poet, şi încă unul autentic, Bousoño pare să nu urmărească în cercetarea sa doar o confirmare finală a unei pledoarii *pro domo sua*. Deşi poet integrabil în structura liricii moderne, aşa cum a determinat-o Hugo Friedrich, autorul *Teoriei expresiei poetice* face efortul de a nu ignora nimic din ceea ce, din punct de vedere liric, este posibil în limbajul literaturii.

Limbajul explicativ utilizat, conceptele operatorii sînt noi. Ideea de figură sau de procedeu literar este înlocuită cu ideea de *substituire*. Nu poate exista literatură în afara unor obligatorii operaţii de înlocuire al unui *substituit* (noţiune aproximativ corespunzătoare cuvîntului obişnuit) printr-un *substituent* (figură, procedeu, mijloc artistic, semnificant). Bousoño nu se mulţumeşte însă doar cu transformarea terminologică a unei foarte vechi mentalităţi binare. Alte două constante ale raportului eu liric – text – realitate – cititor sînt introduse în discuţie: *modificatul* şi *modificantul*, factori aflaţi în strictă interdependenţă cu ceilalţi doi, exteriori sau interiori textului, în funcţie de necesitatea concretă a analizei.

Patrulaterul conceptual propus de poetul şi eseistul spaniol are, înainte de toate, avantajul supleţei, implicînd şi dezavantajul unei prea mari libertăţi speculative. Bousoño e, şi el, adeptul existenţei unei esenţe a poeziei. În prelungirea concepţiei lui Croce, poezia e, încă o dată, echivalată cu creaţia literară în întregul ei. Mai mult decît atît, şi în aceeaşi linie de ascendenţă (dar şi trimiţînd la Vico, de data aceasta), *poeticul* este văzut ca o constantă nu doar a literaturii, ci şi a limbii, a comunicării instrumentale.

Faptul este valabil doar la un prim nivel al percepţiei critice. Pentru că altfel – arată Bousoño – diferenţele dintre poezie şi limba de zi cu zi sînt (deşi doar cantitative) mari, adică absolute şi ireconciliabile. Dacă limbajul poeziei este individualizator şi deconceptualizant, apt *să comunice* un conţinut psihic ireductibil, „limba însă nu poate transmite unicitatea, întrucît ea este generică, nici nu poate să redea sintactic acea complexitate (specifică textului liric, *n.m.*), deoarece ea este analitică“[41]. Poezia constituie, deci, un spaţiu al universalităţii şi al sintezei, al particularului şi al transcendentului transindividual, ea e „expresia proprie a *lumii umane,* lumea în care se află omul şi nu alta ireală şi inventată“[42].

Cînd autorul vorbeşte despre o „expresie proprie“ poeziei, el are în vedere tocmai faptul că, pentru poet, substituirea (utilizarea figurilor) nu este o operaţie „inginerească“, tehnică şi conştientă, ci produsul unei intuiţii obscure ce adecvează limbajul la natura configuraţiei psihice individuale ce trebuie comunicată. Adevăratul limbaj al poeziei

e, aşadar, limbajul figurat, emotiv[43]. Cum voi încerca să arăt în continuare, opinia aceasta e discutabilă.

Neconvingătoare mi se pare şi încercarea lui Bousoño de a repune în circulaţie vechiul concept aristotelic de *mimesis*. Poezia modernă – consideră eseistul spaniol – nu este „irealistă“ (cum spunea Hugo Friedrich), ea nu creează o lume nouă, necunoscută, aberantă. Ea reproduce – în grade diferite de rafinare, chiar pînă la nerecunoaştere! – realitatea omenescului, natura subiectivă individuală, acele componente psihice în care se poate citi reflexul unei atitudini faţă de viaţă şi de contextul istorico-social, „ea vrea să spună ceva posibil în lumea umană autentică“[44]. Irealismul poeziei e o iluzie întreţinută de neînţelegerea modurilor de constituire în poezia „contemporană“ (cum numeşte autorul perioada dintre sfîrşitul romantismului şi cel de-al doilea război mondial) a „imaginilor vizionare“, a „viziunilor“ şi a „simbolurilor“. Această poezie este în esenţa ei „iraţională“, deşi... realistă şi, în ultimă instanţă, mimetică!

Iraţionalismul – urmare a unei crize intelectuale specifice şi a unui nou mod de a înţelege lumea – nu înseamnă cultivarea în poezie a iraţiunii, ci a emoţiei, care e superioară judecăţii. Dacă imaginea poetică tradiţională e raţionalistă şi descifrabilă în cadrul unui demers în care înţelegerea precede emoţia, imaginea iraţională modernă inversează raportul dintre cele două componente ale receptării. Asemănarea emoţională a termenilor conţinuţi în structura imaginii e aici fundamentală.

Spre deosebire de cei mai mulţi cercetători ai limbajului poeziei moderne, Bousoño este, se pare, adeptul ideii că şi acest limbaj, deşi fundamental diferit de cel tradiţional, e susceptibil de o „traducere“ în termeni logici, cognitivi. Analizele de text confirmă această opinie, dar am impresia că ea nu poate fi susţinută decît din perspectiva unei abordări psihologizante. Realitatea obişnuită a receptării nu este un fenomen atît de psihologizat pe cît vrea să ni-l prezinte autorul. Cînd cititorul are o dublă pregătire, de stilistician şi psiholog, e însă altceva.

NOI PROCEDEE POETICE. Unul dintre meritele fundamentale ale viziunii integratoare pe care ne-o propune Bousoño constă în depăşirea unei foarte active mentalităţi parţialiste, exclusiviste, ce elimină din sfera intereselor sale cazul aşa-numitei *poetry of statesment* (poezia fără imagini sau „enunţiativă“). Penru teoreticianul spaniol această poezie directă, denotativă e doar rezultatul unei impresii grăbite a receptorului. Iluzia existenţei acestui tip de poezie apare dintr-o eroare de percepţie datorată absenţei din nomenclatorul retoric a unor concepte care să denumească procedeele discrete, nu imediat sesizabile, ale poeziei dintotdeauna. Postulatul potrivit căruia nu există poezie fără substituire e sacrosanct. Acest postulat îl obligă pe Bousoño să lărgească sfera îndeobşte cunoscută a procedeelor poetice,

prin încercarea de a identifica și altele, unele specifice nu doar poeziei contemporane, ci și celei tradiționale. Care sînt aceste necunoscute forme de substituire?

O primă categorie e descoperită în „dinamismul expresiv", adică în corespondența dinamică dintre formă și fond. Un enunț poetic care obligă la o lectură înceată ar fi caracterizat printr-un dinamism negativ, în care prezența dominantă a adjectivelor, adverbelor și a repetițiilor impune încetinirea ritmului percepției. Dimpotrivă, dinamismul pozitiv e corelat cu lectura rapidă, cu apariția „unor noutăți ale semnificației" (atunci cînd în text domină verbele sau substantivele).

Discriminarea inițială e mai departe susceptibilă de multe alte nuanțări care ajung, în cele din urmă, să pună în discuție și cazul gradației ascendente sau descendente (prima pozitivă, cealaltă negativă, din punct de vedere dinamic), raportat la un sistem de identificări intuitive în genul celor determinate de Whorf. Există, după Bousoño, două ecuații constitutive conștiinței și psihologiei umane, care echivalează ideile de „înalt", „sus", „a urca" cu ideile de „bun" și „ vesel". Opozitiv, seria „jos", „în jos", „a coborî" corespunde noțiunilor de „rău" și „trist". Să fie oare acestea niște universalii ale percepției și stărilor de spirit? Cred că ne aflăm mai degrabă în fața unor simple ipoteze.

Dinamismul expresiv s-ar încadra și el în acele „imagini ale semnificantului" pe care le-a studiat, înaintea lui Bousoño, Dámaso Alonso în volumul *Poezia spaniolă*[45]. Numai că formele rezultate din materia fonetică a versului, din ritm și sintaxă caracterizează poezia în toată istoria ei, pe cînd imaginile produse prin dinamism par să fie atributul în special al poeziei moderne, în calitatea lor de expresii ale iraționalului.

Un procedeu generic neomologat de retorica clasică, deși cîteva dintre manifestările sale concrete au fost conceptualizate prin noțiunea de „paradox", este *ruptura sistemului.*

Descoperirile lui Bousoño sînt de-a dreptul spectaculoase. Pornind de la constatarea că sistemul este o normă obligatorie de relații între doi termeni asociați automat grație unor reprezentări stereotipe care țin de experiență, instinctul de conservare, logică, simțul echității și convențiile sociale, autorul arată că noile procedee poetice pot fi obținute prin insolitarea așteptării cititorului ca lîngă un termen *A* să apară un termen *a*. Înlocuirea lui *a* cu *b* rupe sistemul.

Iată două exemple: într-un vers de tipul „sosea nu grăbită, ci încîntătoare" (referitor la o femeie), așteptarea cititorului este perturbată de ocurența în locul adjectivului „înceată" (antonimul lui „grăbită") a adjectivului „încîntătoare". Astfel, sistemul achiziționat de legături între contrarii e fracturat. Ruptura într-un sistem de reprezentări poate fi provocată și prin enumerații în care termenii nu aparțin aceleiași sfere semantice. Următoarele versuri ale lui Pedro Salinas sînt, în acest sens, relevante:

Înflorirea ori desfrunzirea,
surori de valuri şi ierburi,
dimineţi, păşuni pentru miei,
jucării de copii
şi tăceri absolute.[46]

Modul de determinare a acestor noi procedee e însă, după părerea mea, amendabil. Cercetătorul părăseşte imanenţa textului şi adoptă o perspectivă exterioară, proprie receptorului. Figurile nu mai sînt definite din interior, ca fenomene semantice. Procedeele specifice operaţiilor de ruptură a sistemului sînt gîndite în primul rînd prin prisma efectelor lor psihologice. Condiţia semantică a figurii e astfel psihologizată abuziv.

Fără a intra în amănunte, am putea observa, pe de altă parte, că cele două exemple prezentate mai sus nu sînt decît nişte cazuri de realizare specifică fie a epitetului (epitetul dublu antinomic), fie a enumeraţiei (Leo Spitzer - citat de Bousoño[47] - propune pentru situaţii cum e aceea din versurile lui Pedro Salinas noţiunea de „enumeraţie haotică"). Cît despre „ruptura în sistemul alcătuit din fraze gata făcute" (vorbite sau literare), conceptul de „resemantizare", pus în circulaţie de formaliştii ruşi - Viktor Şklovski în special - se poate dovedi la fel de operativ în analizele concrete pe text.

SEMNE DE ÎNTREBARE. N-am insistat întîmplător asupra acestor aspecte ale studiului lui Carlos Bousoño. Problema poeziei „enunţiative" (sau „tranzitive", cum o numesc eu) e în momentul de faţă cu mult mai stringentă decît în anii '50 ai secolului trecut şi ea pretinde o examinare lucidă, obiectivă, lipsită de orice *partis pris* prejudiciator. Bousoño nu analizează în tratatul său decît fragmente, versuri, secvenţe din aşa-numita poezie lipsită de figuri retorice determinate. Ruptura sistemului şi dinamismul expresiv nu sînt, aşadar, pentru el, decît nişte procedee mai discrete, ţinînd de aceeaşi sferă a imaginilor vizionare, proprii aceluiaşi iraţionalism verbal ce ar caracteriza poezia modernă în totalitatea ei.

Însă dacă ar fi să revenim la fragmentul din poemul lui Joel Oppenheimer menţionat anterior sau la acest „hai-ku dilatat" semnat de William Carlos Williams:

Atîtea depind
de

o roabă
roşie
lucind de
apa

de ploaie
lîngă

găinile
albe

(*Roaba roșie*),[48]

nu știu în ce măsură noile procedee determinate de Bousoño ne-ar mai putea ajuta în analiza strictă pe text.

Cea de-a doua lege a poeziei, legea asentimentului cititorului (care acceptă faptul că textul prezentat ca poezie este chiar o poezie), utilă eventual în acest caz, nu poate, totuși, funcționa, din cîte am înțeles, decît în corelație cu prima lege, cea a substituirii.

Totuși, ce tipuri de substituri pot fi determinate în poemul de mai sus? Au fost ele descrise în inventarul de figuri al lui Bousoño? Și dacă niște procedee poetice identificabile nu există în text, dar sensibilitatea cititorului a fost afectată de lectura acestei poezii, putem oare să numim „procedee" aceste reacții provocate de procesul de receptare? De unde știm că textul lui William Carlos Williams este o poezie, ce-i acordă statutul de poezie și, mai ales, ce-i conferă valoarea de poezie adevărată?

Să mai luăm un exemplu:

Ieri pe șoseaua națională șapte
Un automobil
Mergînd cu o sută pe oră s-a năpustit
Într-un platan
Cei patru ocupanți ai săi au fost
Uciși[49]

Dar aceasta mai este oare o poezie? După ce am citit *Roaba roșie* – surprinși de faptul că o situație atît de banală poate genera un motiv liric atît de percutant – parcă ne e mai greu să dăm un răspuns. Faptul însă că în al doilea exemplu avem de-a face cu un enunț deturnat prin aranjament tipografic de la funcția sa jurnalistică inițială nu ne poate scăpa.

Scrise într-un vocabular la fel de tranzitiv, cele două texte se deosebesc prin gradul lor diferit de individualizare. Primul e o constatare subiectivă surprinzătoare tocmai prin aparenta ei lipsă de semnificație. Cel de-al doilea reprezintă o enunțare neutră a unui fapt cît se poate de comun. El nu poate fi echivalat nici cu o judecată spontană, nici cu o percepție efulgurantă. Reverberația descoperirii unui adevăr misterios și insignifiant nu-l conotează. Dar sînt acestea suficiente argumente pentru a declara că textul de mai sus nu este, totuși, o poezie?

PE URMELE LUI GEORGES POULET ŞI GEORG SIMMEL. Alte cîteva observaţii ar mai fi de făcut. Şi în primul rînd m-aş opri – împreună cu Mircea Martin, autorul unui extrem de aplicat studiu introductiv la tratatul în discuţie – asupra condiţiilor de existenţă a conţinuturilor sufleteşti ireductibile pe care le comunică poezia.

Unicitatea unor senzaţii, sentimente, stări şi acte de conştiinţă nu poate fi transmisă – consideră poetul spaniol – prin intermediul limbii comune, conceptuală şi generală în esenţa ei. Poezia poate face însă acest lucru, pentru că ea dispune de mijloacele necesare punerii în ecuaţie a acestei unicităţi.

Dar dacă toate conţinuturile psiho-senzoriale ar fi unice şi irepetabile, poezia însăşi ar deveni un limbaj sibilinic, de absolută opacitate. În realitate, lucrurile se prezintă cu totul altfel, pentru că „sentimentele nu sînt în întregime *individuale*, ireductibile, unice; individualitatea nu este caracteristica lor exclusivă. Există un fond comun, o convergenţă general-umană care le unifică în ciuda determinărilor personale"[50]. În opoziţie cu opinia lui Bousoño, Mircea Martin, din al cărui studiu introductiv am citat observaţiile anterioare, consideră, mai departe, că „poezia trebuie să aibă acces, într-un fel sau altul, nu la individualitatea conţinuturilor sufleteşti, ci la... generalitatea lor"[51]. Prin urmare, poezia ar trebui să surprindă nu ceea ce îi deosebeşte pe oameni, ci ceea ce îi uneşte.

Chestiunea individualităţii în poezie s-ar dovedi, cred, un element de o deosebită importanţă tipologică, dacă discuţia ar fi lărgită din cîmpul evenimentelor psihice în cel al proceselor onto-gnoseologice constitutive actului poetic. Ar fi poate de preferat să admitem că motivaţia primordială nu numai a genezei unui text poetic, ci a literaturii în toată generalitatea ei, constă în descoperirea unui spaţiu al eului, al identităţii de sine. Şi astfel am putea concepe limbajul literaturii ca pe un domeniu de instituire, afirmare şi desfăşurare a unui *ego*, a unei individualităţi specifice care nu poate face abstracţie – în ciuda oricăror condiţionări exterioare – de faptul că „sentimentul de sine e lucrul cel mai individual din lume"[52].

După Georges Poulet, „orice operă literară implică un act de conştiinţă de sine săvîrşit de cel care scrie. A scrie nu constă doar în a lăsa să curgă fără stavilă valul gîndurilor; ci înseamnă a te constitui subiect al acestor gînduri. Gîndesc: aceasta vrea să spună în primul rînd: mă descopăr ca subiect a ceea ce gîndesc"[53]. Situaţia nu poate fi alta din punctul de vedere al conţinuturilor psihice. „Simt" înseamnă, la fel, „mă descopăr subiect a ceea ce simt".

Acest *ego*, situat într-un plan superior şi mult mai profund decît simpla afirmare a identităţii sale psihice, poate fi şi el descris în funcţie de o scară ce ar avea în vedere „închiderile" şi „deschiderile" lui în cadrul limbajului care-l conţine. Poeţii pot fi preocupaţi de surprinderea generalităţii propriei lor existenţe individuale sau, dimpotrivă, de

ireductibilitatea acesteia la o sumă de elemente tipice. Poetul clasic și poetul suprarealist propun, fiecare în parte, modele de individualitate esențial diferite.

Astfel, în prelungirea opiniei lui Georg Simmel – citat de Mircea Martin în introducerea sa – cred că am putea vorbi în spațiul poeziei nu doar despre un *eu general* sau *obiectiv*, ci și despre un *eu subiectiv*, realmente ireductibil[54], însă specific doar unor momente din istoria poeziei (Rimbaud, Stefan George, Ungaretti, Breton, Paul Celan etc.), nu poezie în întregul ei. Sau poate că ar fi mai potrivit – tocmai pentru a evita confuzia și pleonasmul – să înlocuim în cadrul acestui binom noțiunea de „eu" cu aceea de „individualitate". Poezia poate exprima fie o *individualitate subiectivă* (răsfrîntă hipertrofic asupra propriei sale unicități), fie o *individualitate obiectivă, generală* (preocupată de sesizarea, în configurarea imaginii eului, a acelor elemente comune cu ceilalți oameni, nu însă și neapărat general-umane).

INDIVIDUALITATEA POETICĂ ȘI CITITORUL. Prin instituirea acestei dicotomii (individualitate subiectivă / individualitate obiectivă), discuția asupra reducțiilor și dilatărilor operate de Bousoño poate fi continuată cu folos la nivelul relației autor – cititor.

În *Teoria expresiei poetice* cititorul e definit ca un coautor al textului, el fiind acea instanță exterioară care organizează discursul poetic. Nici un poet nu scrie pentru sine, ci pentru un cititor potențial, pe care trebuie să-l cîștige. În termenii teoreticianului spaniol, „poetul scrie astfel încît cititorul să poată acorda «consimțămîntul» său, fără de care poemul nu există, devenind astfel posibilă, apoi, pentru același cititor, în urma legitimității acordate, imediata recepție a poemului înlăuntrul spiritului său"[55]. Potrivit acestei opinii, cititorul este o instanță exterioară doar la prima vedere, pentru că el, cu toată gama sa de așteptări, condiționări și pretenții, se află, de fapt, situat în conștiința celui care scrie – poetul, care este simultan un emițător și un destinatar al propriului său discurs.

Mă întreb, totuși, dacă problema cititorului este atît de implacabilă și constrîngătoare pe cît susține Bousoño. Caracterul implicit social al oricărui act artistic, ce nu-și poate găsi o motivație decît în relație cu un destinatar ipotetic, deși nu întotdeauna și imediat, nu intră aici în discuție. Există însă diferite grade de asumare a raportului creatorului unui text cu cel care citește.

O *individualitate subiectivă* va avea mult mai puțin în vedere un cititor imediat și comun. Adevărații cititori ai lui Rimbaud au fost suprarealiștii, care l-au și revendicat, iar nu contemporanii săi. Poezia lui Rimbaud nu a confirmat orizontul de așteptare nici măcar al poeților vremii, care erau totuși niște cititori rafinați. Pe lîngă asta, însuși autorul *Iluminărilor* pare să-și fi dat seama că în procesul de creație un poet nu poate fi propriul său cititor decît într-o mică

măsură. Cred că acesta e sensul în care ar trebui să interpretăm unele afirmaţii din „scrisorile vizionarului“:

E greşit să se spună: Gîndesc. Ar trebui să se spună: Sînt gîndit [...]. Căci EU este altcineva. Nu-i vina aramei dacă se trezeşte trîmbiţă! Mi-e cît se poate de limpede: asist la înflorirea propriei mele gîndiri: o privesc, o ascult; o lovitură de arcuş, şi simfonia începe să răscolească adîncurile, sau irumpe dintr-un salt pe scenă.[56]

Configuraţia şi sensul unei astfel de gîndiri subpsihice nu pot fi descifrate decît după consumarea actului spontan al emergenţei creatoare. Substanţa expresivă ţîşneşte din fondul iraţional al fiinţei, iar eul-cititor (cenzorul interior) nu o poate modifica, ci doar „fixa“ în tiparul literei. Cînd ţi-ai propus drept scop ultim al creaţiei „atingerea necunoscutului“ şi chiar a informului, adecvarea a ceea ce spui la nişte tipare exterioare de inteligibilitate şi emotivitate aproape că se exclude. De aici şi caracterul opac, obscur, autoreflexiv al discursului rimbaldian, care este doar punctul final al unui proces poetic început cu aproape un secol în urmă faţă de momentul *Iluminărilor*.

Cînd Marcel Raymond observă că, începînd cu preromantismul, „poezia tinde să devină o etică sau un mijloc neobişnuit de cunoaştere metafizică“[57], el are în vedere o schimbare de funcţie în conceperea actului liric. Spre sfîrşitul secolului XVIII sîntem deja departe de mentalitatea mimetică şi raţionalistă a Iluminismului sau a neoclasicismului francez. *Individualitatea subiectivă* aduce acum în scenă un *ego* poetic preocupat în primul rînd de resorturile subconştiente ale vieţii. Voinţa de anulare a vechiului dualism raţionalist eu – univers – afirmată imperativ o dată cu *Visările unui hoinar singuratic* ale lui Jean-Jacques Rousseau – duce încetul cu încetul la îndepărtarea creatorului de codurile exterioare concepute din perspectiva celui care citeşte şi la impunerea unor coduri subiective, personale, foarte adesea neconformate nici măcar la norma gramaticală a limbii uzuale. Însă asupra acestei chestiuni voi reveni pe larg în capitolele următoare. Mă limitez, deocamdată, doar la această remarcă.

4. POEZIE ŞI ISTORICITATE

OBIECŢII. Caracterul iraţional al poeziei moderne despre care vorbeşte cu atîta insistenţă Bousoño comportă, aşadar, un dublu aspect: pe de o parte este evidentă preocuparea poeţilor faţă de posibilităţile unei (auto)cunoaşteri sustrase imperativelor raţiunii şi judecăţii, pe de alta, este la fel de evidentă noua condiţie a cititorului, invitat mai întîi să se emoţioneze şi abia apoi să înţeleagă[58]. Tocmai limbajul specific al poeziei moderne obligă la această reacţie. Dar nu există şi aici un *parti pris*? Care este motivul ce determină edificarea teoriei expresiei poetice pe o materie lirică aparţinînd aproape în

exclusivitate spațiului hispano-francez? Ignorarea în cadrul demonstrației a unor poeți precum Kavafis, Eliot, Francis Ponge, Maiakovski, Pound, William Carlos Williams, Brecht, Sandburg, Anna Ahmatova și Robert Frost, binecunoscuți înainte de apariția studiului lui Bousoño, să fie pur și simplu o întîmplare? Să amintim și de existența unei poezii imagiste și obiectiviste, ce a produs, înainte de 1950, poeți importanți (autori ai unor creații în general străine și de emoție, și de valențele sintetice ale cuvîntului), de care cercetătorul spaniol ar fi trebuit să aibă cunoștință?

Nu încape îndoială că viziunea lui Bousoño asupra poeziei moderne e una restrictivă și că rezolvarea pe care ea o dă cazului poeziei directe, „enunțiative" e în bună măsură forțată. Chiar dacă teoreticianul spaniol nu urmărește în primul rînd să impună o altă tipologie decît aceea stabilită de Hugo Friedrich – avocat al „dezumanizării" poeziei, al „transcendenței goale" și al „irealității senzoriale" – viziunea sa răsturnată (iraționalismul înțeles ca o nouă formă de realism!) nu se deosebește esențial de aceea a romanistului german.

Mișcarea de tranzivizare a sensului și de epurare a limbajului poetic de factorii lexicali ai ambiguității, înnoirea arsenalului de procedee artistice prin figuri discrete, ascunse, sesizabile doar din exteriorul textului, prin valorizarea efectelor lor în planul receptării, toate acestea sînt consemnate și analizate de Bousoño cu toată seriozitatea pentru a fi imediat coborîte la numitorul comun al iraționalismului imaginativ. Dar dacă această tendință „enunțiativă", directă, demetaforizantă nu era altceva decît semnul unei noi concepții despre poezie? Lui Bousoño îi lipsește curajul acestei întrebări. Felul în care autorul spaniol explică substanța verbală a poeziei stîrnește, și el, destule obiecții.

Cînd vorbește despre caracterul sintetic al limbajului poeziei, pe care îl opune analitismului limbii cotidiene, autorul nu face decît să repună în discuție o mai veche opoziție, aceea dintre *denotație* și *conotație*.

Limbaj al sintezei unui eveniment psihic într-o imagine sau într-o suită de imagini, poezia se identifică – după opinia lui Bousoño – cu spațiul conotației. Valoarea ei de sinteză plurievocatoare a unei trăiri individuale este urmarea firească a rolului exercitat asupra cititorului de tropii lexicali și fonologici. Trăirile pe care le comunică poezia nu pot fi sintetizate decît prin metafore, viziuni și simboluri. Am văzut însă că nici Jean Cohen nu lăsa să se înțeleagă altceva atunci cînd punea semnul egalității între poezie și limbajul conotativ, între acesta din urmă și limbajul figurat. Iată un punct de vedere excesiv și exclusivist care poate fi contestat chiar de realitatea faptelor poetice contemporane lui Bousoño.

„PLOAIA" LUI PONGE. Încă din 1942 – cu zece ani înainte de prima ediție a *Teoriei expresiei poetice* –, și chiar în spațiul literar francez pe care Bousoño îl cunoștea bine, apăruse un promotor al poeziei denotative, obiective, analitice. Acesta era Francis Ponge. Fragmentul de mai jos, extras din poemul *Ploaia*, ne poate arăta că poezia nu este întotdeauna un echivalent al imaginii sintetice, că ea se poate constitui la fel de bine și prin analiză vizuală și auditivă, mimînd structura unui demers științific:

Ploaia, în curtea unde o privesc cum cade, coboară în cele mai felurite chipuri. În centru e o perdea (sau o rețea) fină și discontinuă, o prăbușire implacabilă dar relativ lentă de picături probabil ușoare, o veșnică precipitare lipsită de vlagă, o fracțiune intensă din meteorul pur. La mică distanță de zidurile din dreapta și din stînga cad cu zgomot mai mare picături mai grele, individualizate. Aici par cît un bob de grîu, dincolo cît unul de mazăre, mai încolo aproape cît o bilă. Pe ciubuce, pe pervazurile ferestrelor ploaia aleargă orizontal, în timp ce pe fața inferioară a acelorași obstacole atîrnă asemeni unor bomboane convexe. Pe întreaga suprafață a unui mic acoperiș de tablă pe care privirea îl domină șiroiește în strat foarte subțire, sclipind în curenți schimbători pe imperceptibilele unduiri și ridicături ale acestuia. Din jgheabul alăturat unde curge opintindu-se precum un pîrîu adînc ce se tîrăște pe un teren aproape drept, cade brusc ca o frînghie perfect verticală, destul de grosolan împletită, pînă la pămînt unde se sparge împroșcînd cu mii de ace strălucitoare.

Fiecare formă a sa are un ritm propriu; fiecăreia îi corespunde un zgomot propriu. Totul trăiește cu intensitate ca un mecanism complicat, pe cît de precis pe atît de întîmplător, ca un ceasornic al cărui resort este greutatea unei mase date de vapori ce se precipită.[59]

Că Francis Ponge folosește, și el, metafore, că tot demersul său vădește un foarte pronunțat instinct al anologiei, asta e cu totul altceva. Ceea ce vreau să arăt deocamdată este că se poate obține poezie și prin exploatarea/explorarea virtuților analitice ale limbajului, un limbaj, după cum se poate vedea, destul de marcat neologistic, deci în mare măsură conceptual. Unde mai putem depista aici acel „subiectivism individualist" despre care vorbește Bousoño în prima parte a cărții sale?

Fragmentul din poezia lui Ponge este expresia unei *individualități generale* pentru care lumea are o prezență obiectivă, dezantropomorfizată ce se impune în toată varietatea ei. Lumea există pur și simplu și se cere înregistrată. Nu o mașină cibernetică programată (care, în cel mai bun dintre cazuri, nu ar fi putut genera altceva, cum s-a și demonstrat, decît un soi de poezie suprarealistă) a scris acest text, ci un poet care privește lumea dintr-o cu totul altă perspectivă decît aceea a poeților spanioli de la 1927 și de mai tîrziu. Tranzitivitatea,

obiectivitatea, transparența poeziei lui Francis Ponge, care nu mai necesită acele complicate operații de reducție a substituenților instituite de Bousoño, sînt calități stilistice în afară de orice discuție, ce ne invită la mai multă prudență în formularea unor opinii tranșante despre limbajul poetic.

Am văzut mai înainte cum înțelege Bousoño domeniul *poeticului*. Vorbirea și poezia sînt cele „două mari versante ale sale". Aparținînd comunicării uzuale, „poezia limbajului real cotidian" nu se poate confunda cu poezia în sens estetic, pentru că în cadrul ei nu acționează legile substituirii. Vorbirea e un flux continuu, lipsit de relevanță, vorbirea pune în termeni lingvistici probleme de viață nesemnificative, iar poezia e un domeniu al semnificativului etc. Alte distincții pot fi făcute în continuare. Nu mai insist asupra lor.

„OMUL" LUI CREELEY. Ce vreau încă să remarc e faptul că în ultimele decenii ale secolului trecut concepția despre semnificativ, relevanță și obligațiile poeziei de a transfigura dinamica și configurația reală a vorbirii s-au schimbat. Încă de prin anii '60, Robert Creeley, emulul lui Olson în școala poetică de la *The Black Mountain College*, scria astfel de versuri:

Cum îi spuneam amicului
meu, pentru că eu
vorbesc întruna – John, am

zis, de altfel nu era
numele lui, bezna ne
înconjoară, ce

putem face împotriva
ei, sau altfel, să cumpărăm și
de ce nu, un afurisit de automobil mare

da' condu-l, a zis, pentru
numele Domnului, vezi
pe unde mergi.

(*Cunosc un om*)[60]

Robert Creely nu e deloc un poet necunoscut. Numele lui poate fi întîlnit în toatele marile antologii de poezie americană. Manifestul „versului proiectiv", după recomandările căruia a fost concepută poezia de mai sus, este astăzi un text teoretic de referință în studiile specializate. Ce putem spune mai mult?

După cum vedem, poezia merge înainte așa cum vrea ea, prin dese reveniri la imediat și derizoriu, nu așa cum ar dori cei care

încearcă să acrediteze ideea că nu există poezie în afara unui limbaj privilegiat, emfatic în sensul purității sale, mult diferit de limba comună. Situația aceasta se verifică și istoric:

Există însă și cazul contrar, momente în care literatura renunță la trufia ei – am spune că se rușinează de condiția ei – și se ambiționează parcă să se confunde cu limbajul real (fără să depășească însă, evident, hotarul). Una din aceste epoci a fost, într-un anume sens, secolul al XVIII-lea, cu neoclasicismul lui, cu repudierea imaginației și a metaforei în vers, și în altă epocă, în sens diferit, romantismul, care a tins să identifice poezia cu viața, eul empiric al poetului cu eul fictiv al literaturii. Dar poate niciodată ca astăzi, într-un sector al literaturii noastre, nu s-a încercat în mod atît de conștient și temeinic să se scrie poezie „dincolo de poem", dacă ni se îngăduie această expresie, o poezie în care autorul „se angajează" la ceea ce spune în strofele sale și al cărei limbaj aspiră să pară, cel puțin „conversațional". Cuvîntul „realism" se potrivește foarte bine acestei pretenții de a depăși, sau, mai bine spus, de a da impresia că se depășește condiția imaginară a artei. Scriitorul este *realist* atunci cînd caută să producă în cititor iluzia că îi vorbește din afară de orice convenționalism literar, din însăși situația reală și folosind limbajul real.[61]

Nu altul decît autorul *Teoriei expresiei poetice* este cel care face aceste considerații ce par ocazionate tocmai de lectura poemului lui Robert Creeley reprodus mai sus. Și dacă ce spune Bousoño este adevărat, atunci se poate constata încă o dată, „pe viu", că orice sistem explicativ, întemeiat pe postulate apriorice și pe prejudecata unui spațiu de excepție al poeziei, își conține de la bun început fisurile sale esențiale!

JOVAN HRISTIĆ ȘI PRINCIPIUL ISTORIC. Ajunși în acest punct – critic din două motive: în primul rînd pentru că pînă și un subtil teoretician ca Bousoño se contrazice flagrant (acceptînd, totuși, și ideea unei poezii „realiste") și în al doilea rînd întrucît esența limbajului poetic pare să devină, în urma constatărilor și exemplelor noastre, o materie din ce în ce mai volatilă – e cazul să-i dăm cuvîntul și unui *outsider*, lui Jovan Hristić.

Capitolul introductiv al volumului eseistului sîrb[62], intitulat *Canoanele teoretice ale criticii moderne*, poartă drept moto această constatare aparținînd lui Bernard Berenson: „Din clipa în care ne îndepărtăm de concret, cu greu mai putem evita declamația și flecăreala". Lui Jovan Hristić îi lipsesc atît subtilitatea analitică a lui Genette, cît și stringența demonstrativă a lui Jakobson. El nici măcar nu este un poetician calificat și nu-și întemeiază asertiunile pe exemple și disociații rezultate din concretul unor texte. Hristić e un literat de bun simț care-și permite să nu se împace cu nici una dintre premisele fundamentale ale criticii moderne și să pună sub semnul întrebării prejudecăți atît de curente, că ele au ajuns să pară un fel de apriorisme kantiene ale literaturii.

Ideea de sistem explicativ îi este, și ea, străină lui Jovan Hristić, dovadă tocmai convingătoarele observații despre structura și valoarea

estetică a *fragmentului* – matrice esenţială a scrisului modern – pe care le putem citi într-un capitol al cărţilor sale.

Prejudecata existenţei unei formule universale, a unei esenţe atemporale şi anistorice a poeziei e spulberată de Hristić printr-o constatare simplă, empirică: „nu există nici un singur element în poezie care să nu poată fi găsit şi în textele de cu totul altă natură"[63]. Aşa încît, trebuie să acceptăm faptul că, în ciuda simbolismului, prin care poezia a încercat „să se separe în fine de orice altă esenţă în afară de ea însăşi", cum observa Valéry în eseul *Avant-Propos à la Connaissance de la Déesse*[64], poezia de astăzi e în continuare o esenţă fără esenţă, un limbaj impur şi eteroclit. Exemplele pe care le-am adus în discuţie de-a lungul prezentului examen au arătat, sper, şi ele, că acesta e adevărul. Poezia e un limbaj care interferează continuu cu alte limbaje: aforismul, proza, eseul, limba vorbită etc. Ceea ce simboliştii au alungat pe uşă (anecdotica, elocvenţa, contingentul, retorismul, didacticismul, epica) a revenit în poezia urmaşilor lor prin fereastra larg deschisă a contaminărilor genurilor.

Fenomenul acesta, de mare amploare, e însă deocamdată ignorat, cum am văzut, de majoritatea cercetătorilor. Realităţii faptelor estetice i se preferă încă utopia unui unic limbaj poetic, motivat, metafizic, autoreflexiv, vizionar, intranzitiv şi opac, aşa cum a fost el determinat de marii poeţi francezi ai celei de-a doua jumătăţi a secolului XIX. Întreaga poezie anterioară simbolismului e privită ca o istorie a căutării unei esenţe lirice unice, inconfundabile. La rîndul ei, poezia modernă e înţeleasă ca o prelungire a eforturilor de determinare a acestei esenţe. Dar poezia ajunge în felul acesta la un model procustian.

De fapt – cum observă şi Jovan Hristić – tocmai conştiinţa istorică e ceea ce lipseşte tuturor acestor încercări (am descris cîteva dintre ele, semnalîndu-le în mare deficienţele), de a gîndi poezia ca pe un fenomen în stare pură:

> Eroarea esteticii şi criticii moderne constă în faptul că ele se mişcă îndeobşte într-un fel de exemplaritate teoretică imaginară, unde toate operele de artă coexistă simultan şi unde se pierde şirul istoric firesc în care acestea s-au succedat şi au fost comparate unele cu altele.[65]

Şi măcar dacă ar fi vorba de această singură eroare a ignorării istoricităţii poeziei. Însă modelele de evaluare şi definire a poeziei pe care le-am avut în vedere pînă acum sînt şi parţialiste şi univoce. Lăsînd deoparte felul în care înţeleg poezia Genette, Jakobson, Cohen şi Bousoño, este de notat că şi structura liricii moderne pe care ne-o propune Hugo Friedrich ignoră cu bună ştiinţă avatarurile poeziei anglo-americane de la Whitman încoace şi forţează intrarea în model a unor poeţi precum T.S. Eliot, Apollinaire, Prévert, Queneau, Montale etc., a căror creaţie integrală, analizată cu toată obiectivitatea, nu ar face decît să infirme trăsăturile spaţiului în care au fost plasaţi.

Cît despre Bousoño – a cărui viziune nu poate fi în nici un caz bănuită de „extratemporalitate teoretică imaginară" –, trebuie să constatăm, încă o dată, că hermeneutica sa psihologică reprezintă din multe puncte de vedere un demers unilateralizant. Rezolvarea cazului poeziei „enunțiative", prin reducerea trăsăturilor sale (doar cîteva dintre ele, pentru că altele, poate mult mai pregnante, nici nu sînt luate în considerare) la situația generală a imaginii iraționale, e cel puțin discutabilă. Poezia secolului nostru – și poezia în general – e mult mai variată decît pare. În acest sens, exemplele aduse pînă acum în discuție, poemele lui Oppenheimer, T.S. Eliot, Bacovia, W.C. Willams, Francis Ponge, Robert Creeley, cărora li s-ar fi putut adăuga multe altele din poezia poloneză, italiană sau sud-americană, portugheză sau germană de astăzi, au arătat, sper, faptul că limbajul poetic seamănă într-adevăr cu dragonul din Alca, dar asta nu pentru că esența lui se dovedește de fiecare dată alta, ci tocmai datorită inconstanței sale fizionomice, dacă îmi este îngăduit să spun astfel. Tocmai datorită faptului că limbajul poetic nu are un singur chip, descriptibil în diferite feluri, ci mai multe chipuri, toate vizibile.

Dragonul din Alca – limbajul poetic – e, așadar, un dragon cu mai multe capete. Același Jovan Hristić arată:

> ...esența adevărată a poeziei nu este în realitate decît un șir de forme în care o găsim în istorie, iar aceste forme nu aspiră la o puritate imaginară, ci sînt toate deopotrivă de importante și de esențiale pentru cercetarea critică.[66]

Iată de ce orice încercare de aproximare a naturii limbajului poetic, dublată de ideea apărării integrității sale de inconvenabile imixtiuni, este de la bun început sortită eșecului. Poezia nu poate fi confundată cu un anumit spațiu al său, oricît de profund și de complex ar fi acesta, și nici cu un anumit stadiu al său de dezvoltare, oricît de sintetic și ușor configurabil într-un model s-ar dovedi el.

În ce privește raportul dintre limba poeziei și limba obișnuită, acesta se află într-o continuă mișcare. Fiecare epocă istorică își are mentalitățile sale estetice, singurele în măsură să stabilească ce este literatură și ce nu, într-un text. Să nu ne spună oare nimic faptul că toate insurecțiile artistice ale secolului XX inițiate împotriva literaturii au sfîrșit, în timp, prin a fi înghițite tocmai de spațiul a cărui îndreptățire fusese inițial pusă sub semnul întrebării?

Astăzi aproape toți specialiștii domeniului poetic sînt de acord că izvoarele poeziei moderne trebuie căutate mult în urmă, în scrierile teoretice și beletristice ale lui Rousseau, Diderot, Novalis, Baudelaire și ceilalți mari poeți ai secolului XIX. Prea puțin sînt însă cei dispuși, din aceeași perspectivă a reevaluării premiselor ce fac astăzi posibilă poezia obiectivă și directă, la o relectură a prefeței lui Wordsworth la cea de-a doua ediție a *Baladelor lirice* din 1800.

CESARE PAVESE ŞI „POETICA ANGELICĂ". Ca întotdeauna, poeții par să înțeleagă mai bine decît criticii şi teoreticienii ce se întîmplă cu adevărat în spațiul poeziei. Trebuie să aducem aici în discuție şi modul în care concepe formele poeziei moderne un poet contemporan de o mare luciditate şi subtilitate a gîndirii: Cesare Pavese. Ştim că teoria sa despre poezie se întemeiază pe prezența prealabilă a mitului şi a stărilor de izolare de lumea contingentă, însă aici e nevoie de o importantă precizare:

Faptul că orice poezie se naşte dintr-un mit – dintr-un entuziasm extatic, chinuitor şi contemplativ (inspirația) care se celebrează într-o atmosferă supraumană, rarefiată – nu comportă cu necesitate ca opera de poezie să prezinte trăsături rarefiate, demonice sau angelice, mitice.[67]

Vorbind despre poezia italiană dintre cele două războaie mondiale, Pavese observă faptul că ea a fost o poezie a „efectului mitic", reprezentînd un moment cultural „cînd s-a luat în considerație «angelicul» nu pentru că mitul angelismului exercita o presiune irațională, ci pentru că esența poeziei se limitase rațional doar la angelism şi la mitism"[68]. Toate acestea au condus la o poezie rarefiată (poemul în proză, poemul ermetic) care reprezintă – crede Pavese – „o nepermisă confuzie între momentul metafizic, inefabil, al întregii vieți spirituale incipiente şi realitatea poeziei care e discurs uman desfăşurat în jurul problemelor umane"[69].

Sugestia prezentă aici e aceea că modernismul poetic, în varianta sa reflexivă (în termenii lui Pavese – angelică, mitică, rarefiată, intuitivă, aurorală etc.) reprezintă o degradare a unui model mult mai vechi, cel romantic. Există însă şi un alt tip de poezie, la fel de îndreptățit, care în cultura postbelică italiană s-a manifestat prin mişcarea „neorealistă" şi care apropie poezia de cotidian şi „multiforma realitate umană". În discuția inițiată aici, neorealismul teoretizat de Pavese devine celălalt nume al tranzitivității, dar neorealismul este, şi el, – ne asigură autorul – o formă de manifestare a unui tipar poetic care are o la fel de lungă tradiție ca şi tiparul „angelic", al poeziei pure. Cred că următorul pasaj este, în această privință, edificator:

Poetica angelică, în forme şi aproximări variate, a început să ispitească spiritele acum două secole, de cînd cultura laică a descoperit şi alte mijloace de cunoaştere în afara rațiunii şi experimentului – intuiția, participarea mistică –, respectiv de cînd se vorbeşte de romantism. Cealaltă poetică – „fiecare moment al vieții istorice este condiționat de situația economică a societății": aşa-zisul „neorealism" – începe, judecînd după primele lui strădanii, în acelaşi moment istoric (revoluția burghezo-industrială). Şi ar fi interesant de cercetat cauza acestei fatale împletiri genetice şi evolutive a două poetici aparent atît de contrastante. Toată istoria culturală a ultimelor secole este, sub etichete diverse, un continuu balans între aceste două poetici, dar pentru cel care, voind să înțeleagă ceea ce s-a petrecut, face apel mai înainte de orice la determinanta economico-socială, lucrul nu mai este un mister. Este vorba de reflectarea dramatică a unei lupte politice, a oscilației între momentele involutive, de stagnare (angelism) şi cele de progres, avîntate (realism).[70]

Finalul considerațiilor lui Pavese reprezintă fără doar și poate un exces al perspectivei sociologice din care e purtată discuția. Poezia realului nu poate fi doar o poezie progresistă, evolutivă, avîntată. Poate doar în varianta sa „revoluționară", agitatorică, de care nu cred că e cazul să ne ocupăm prea mult nici în paginile care vor urma. Însă observațiile poetului italian sînt importante dintr-un alt punct de vedere, cel pe care și cercetarea de față încearcă să-l susțină: în ciuda oricăror mode teoretice și a oricăror fenomene poetice de mimetism, nu putem transforma o direcție dominantă în poezie în unica direcție valabilă și nu putem exclude din poezie ceea ce în aparență e lipsit de un precedent istoric.

Limbajul poeziei a fost întotdeauna un limbaj deschis spre cele mai diferite forme de exprimare. În ce privește ideea purității acestui limbaj, lucrurile nu pot fi absolutizate. Opiniile de gust și convingerile teoretice ale celor care susțin punctul de vedere esențialist sînt, și ele, rezultate din lecturi și dintr-un anume tip de educație prin poezie, și nu pot fi confundate cu niște adevăruri definitive, metafizice, date o dată pentru totdeauna. Ceea ce ar trebui să ne dea de gîndit și să ne oblige la o cît mai grabnică eliberare de prejudecăți. Jovan Hristić are încă o dată dreptate:

> Nu există nici un element care face ca un text să fie poetic, în timp ce absența acestui element l-ar exclude din literatură; caracterul literar și caracterul neliterar sînt însușiri care nu există decît în comparație, iar dacă uneori se pare că nu depind de comparație, este pentru că unele comparații fundamentale au și fost făcute pentru noi, fără s-o băgăm de seamă.[71]

II. DELIMITĂRI ȘI OPOZIȚII

1. LIMITELE BANALITĂȚII

DE LA LY SEK LA APOLLINAIRE. Definirea limbajului poetic prin opoziție cu limba comună este, probabil, o operație firească. Aproape că există un instinct al poeziei și al vorbirii care conduce la această opoziție. Simțim/știm că poezia este/trebuie să fie altceva decît limba pe care o vorbim. Sîntem mirați să constatăm că uneori poezia tinde să se apropie de modelul limbii vorbite. Înțelegem că această apropiere e o mișcare iluzorie, înșelătoare. Dar de ce se produce ea și mai ales de ce în poezia de astăzi?

Să repetăm deocamdată truismul potrivit căruia materialul concret de care se folosește poetul pentru a compune o poezie nu este un material străin limbajului instrumental. El se află chiar în acest limbaj. Conștiința poetică e un produs al conștiinței lingvistice comune. *Mutatis mutandis,* poetul nu face altceva decît să vorbească și în poezie limba pe care o vorbește îndeobște, chiar dacă într-o formă emfatică. Poetul nu poate scrie cu culori sau cu sunete muzicale. Dacă lucrul acesta ar fi cu putință, problema abaterii ar înceta să mai existe și limbajul poetic ar putea fi altfel definit, într-un mod mai puțin duplicitar.

Poetul folosește „cuvintele tribului", adică un material de construcție gata uzat. Ce ar putea el să facă cu aceste cuvinte, dacă nu să le confere „un sens mai pur", potrivit spuselor lui Mallarmé? Cum altfel să ajungă el la poezie, dacă nu prin deturnarea cuvintelor din drumul lor firesc, cotidian? Poezia abate cuvintele pe o altă cale a semnificației, le face să nu mai fie ceea sînt ele în realitate. În realitatea vorbirii, a dicționarului sau a textelor non-literare.

Cum am văzut deja, Aristotel considera că abaterea lexicală de la norma limbii obișnuite „are darul de a înlătura banalitatea". Prin urmare, a scrie versuri folosind cuvintele așa cum sînt ele în realitate

înseamnă a scrie banal, neinteresant, comun. Dar Roland Barthes observa undeva că „banalitatea este un discurs fără trup". Ceea ce ar însemna că banalitatea e o problemă care priveşte nu vocabularul, ci sensibilitatea celui care scrie, concreteţea discursului său, în ultimă instanţă.

O poezie ca aceasta:

Întreaga vale doarme sub zăpadă
Şi negri nouri stau deasupra ei.

Veneam acolo după flori de prun,
Dar nu mai ştiu pe unde-or fi-nflorind.

Stau singur în amurg şi vechiul drum
Nu-l mai găsesc, zadarnic îl mai caut[1]

aparţinînd poetului clasic corean Ly Sek, nu poate fi o poezie banală. Distanţa temporală care îl separă pe Aristotel de Roland Barthes este o distanţă de-a lungul căreia concepţia despre banalitate în poezie s-a schimbat fundamental.

Şi totuşi, textul lui Robert Creeley, citat în capitolul anterior, nu este o poezie care să conţină imagini concrete, corporale. Trebuie atunci să considerăm că poezia poetului american este banală, lipsită de valoare? Ceea ce-l interesează pe Creeley e să surprindă o anume formă de oralitate, plată şi nespectaculoasă. Problematica textului pare, de asemenea, să fie una absolut nesemnificativă. Voinţa de reducere a abaterii atît faţă de aspectele limbii vorbite, cît şi faţă de aspectele imediate, anodine, ale vieţii este aici evidentă.

Întîlnim o intenţie asemănătoare şi în unele „poeme-conversaţie" ale lui Apollinaire, cum este *Luni pe strada Christine*:

Mama portăresei şi portăreasa îi vor lăsa pe toţi să treacă
Dacă eşti bărbat mă vei însoţi în această seară
Ar fi suficient ca un tip să sprijine poarta cea mare
În timp ce altul ar monta
Trei becuri de gaz aprinse
Patroana e tuberculoasă
Cînd vei termina vom juca o partidă de table
Un dirijor pe care-l doare gîtul
Cînd vei veni la Tunis îţi voi da să fumezi haşiş
aceasta pare să rimeze

Stive de farfurioare flori un calendar
Pim pam pim

Sînt dator aproape 300 de franci proprietăresei
Aş prefera să mă căsăpesc straşnic decît să-i dau banii...[2]

Examinînd implicaţiile acestui fragment, Michel Butor descoperă că el seamănă izbitor cu ceea ce de obicei se întîlneşte în romane, unde dialogul şi descrierea sînt procedee curente.

Fragmentul se compune din fraze luate direct din limbajul străzii, însă, transformate în poezie, aceste fraze îşi schimbă sensul şi funcţia:

Dacă sîntem în stare să le legăm între ele, în cadrul unor forme puternice, aceste fraze, atît de banale la prima vedere, vor da la iveală o semnificaţie pe care o uitasem, sau pe care nu am ştiut s-o desluşim.[3]

Butor consideră că Apollinaire foloseşte aici o prozodie de tip suprarealist, bazată pe juxtapuneri de fragmente de dialog, deci substanţa lingvistică a poeziei nu conţine nimic excepţional. Imaginile propriu-zis suprarealiste, rezultate din scurtcircuitul semantic al unor termeni incompatibili, lipsesc.

Poetul vrea să atragă atenţia tocmai asupra lumii obişnuite, scoţînd în evidenţă insolitul comunicării cotidiene. Ideea e aceea că în spaţiul poeziei nu există lucruri nesemnificative.

Michel Butor conchide:

Şi nu numai frazele, ci conversaţii întregi vor putea să ne apară, treptat, ca foarte diferite de ceea ce păreau mai întîi. Astfel, sînt porţiuni întregi de banalitate, de realitate cotidiană, care, transfigurate de lumina formelor puternice, vor străluci cu o fosforescenţă neaşteptată.[4]

Descoperim această fosforescenţă inexplicabilă, rezultată din interferenţa sintactică a unor fascicule disjuncte de realitate (percepţii, inscripţii, dialoguri, amintiri etc.), reţinute şi acestea doar parţial, şi în poezia lui Tom Raworth, un poet american de astăzi. O secvenţă dintr-un poem dedicat zilelor săptămînii se desfăşoară astfel:

Miercuri

azi e cald, americanii poartă haine de ploaie din nylon
se scrie cu Y mi-a spus să aştept afară supa
a prins o pojghiţă subţire

frunzele începuseră să se îngălbenească deşi eram abia
în iulie
şi printre pietrele cenuşii încolţeau muguri verzi în rîu
peşti morţi

n-am parte de dragoste şi de aceea mă consider liberă
– scria pe perete
iar dedesubt am zgîriat cu cheia „lincoln"

un lincoln zise ea bien sûr i-am răspuns ceva ca o
panglică elastică flutură pe lîngă mine
toate reginele franței au statui – zise ea își murdărise
nasul cu frișcă
mă doare gîtul nu cobori pe cărarea asta noaptea umblă
hoți și ucigași
vezi cinematograful ăsta e cel mai mare din europa maurice
thorez a murit
înregistrez un disque un mod de a trimite scrisori

cînd am plecat din ravensbruck mi-a spus că o jumătate de oră
nu s-a putut opri din rîs.[5]

Există și cazul unor poeți de mult clasicizați, ca François Villon, Quevedo, Browning, Hölderlin (cel din ultima perioadă de creație), Jorge Manrique, Leopardi, care au scris o poezie ce nu mai poate fi comentată ca o îndepărtare de la normele lexicale ale limbii comune. Însă toți acești creatori au fost niște poeți ai versului, ai versificației. Versul este și el o formă de abatere, o marcă a poeziei, multă vreme cea mai pregnantă dintre toate. Pe de altă parte, absența în poezia versificată a figurilor lexicale este aproape întotdeauna suplinită de prezența unor „procedee gramaticale", cum le numește Jakobson[6]. Dar există astfel de procedee gramaticale și în poeziile scrise în „proză", neversificate? Poate că nu în toate cazurile. În lipsa figurilor morfologice și sintactice, vom întîlni, în schimb, o multitudine de procedee „tipografice".

Dacă vom reciti acum textele lui Robert Creeley, Apollinaire și Tom Raworth din perspectiva dispunerii lor grafice, vom observa că cei trei poeți recurg la nu puține artificii strict spațiale. Discursurile lor sînt puse în pagină într-o manieră care le distinge imediat de simplele fascicule de limbaj instrumental.

Poezia poate fi discutată, mai ales în epoca noastră, și ca o chestiune de decupaj și spațiere. Poezia este altceva decît limba comună și decît aspectul denotativ al acesteia (cu care de multe ori tinde să se confunde), în primul rînd datorită faptului că pagina însăși, prin felul în care e folosită, devine un spațiu care distinge comunicarea poetică de orice altă formă de comunicare.

În acest sens, diferența dintre modul de compunere și transmitere a poeziei orale și modul de existență a poeziei scrise este fundamentală pentru înțelegerea configurației limbajului poetic de-a lungul timpului. Dispariția versului clasic poate fi pusă în directă legătură cu dispariția sentimentului oralității. Poezia scrisă pentru a fi citită, iar nu recitată, își poate schimba esențial și vocabularul, și figurile, și scopul estetic.

UN POEM DESPRE PISICĂ. În volumul *XAIPE*, publicat în 1950 de e.e. cummings, apare un poem care, dacă ar fi fost dispus în pagină sub forma unei curgeri liniare a conținutului său noțional, ne-ar fi pus în fața unei crase banalități, adică în fața unor enunțuri ca acestea: „Pisică imobilă; cade, sare, plutește, se dă tumba, se lasă complet dusă-n vîrtej; pleacă de-acolo; exact de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat."

Iată-ne confruntați cu un limbaj integral denotativ, lipsit de orice atribut al poeticității în sensul ei curent. Și totuși, beneficiind de avantajele oferite de scrisul la mașină și de libertățile spațiului tipografic, textul lui cummings reușește să devină un poem adevărat, în stare să transmită într-un mod sensibil și în absența oricărei metafore sau imagini concrete, apariția, forma, mișcarea și dispariția animalului prezentat. Dacă nu există aici o concretețe a imaginilor descriptive, există, în schimb, o concretețe a formei tipografice. Într-o versiune românească aproximativă (traducerea aparținînd lui Constantin Abăluță și lui Ștefan Stoenescu), poemul s-ar prezenta astfel:

(im) pi-si-că (mo)
b, i; l; ă
CadesA
re! pl
Utește se dă tuM
ba; sela
sădusănvîrtejC(OM)
(PLeT)
pleacă de-acolo: exact
de; par că
nim
ic nu s-ar fi înt
împla
T.

Pătrunzătoare și nu lipsite de umor, considerațiile lui Serge Fauchereau din studiul căruia[7] am reprodus acest ciudat poem care ne poate trimite cu gîndul la scurtimea și stranietate compozițiilor muzicale ale lui Webern sau la universul de semne abstracte al pînzelor lui Klee, arată cum, în ciuda faptului că aici ne aflăm la marginea poeziei, nu putem, totuși, ieși din spațiul literaturii, cu atît mai puțin din cel al limbajului poetic.

„Se vede, deci, încă o dată, că ar fi o eroare să punem semnul egalității între ideea de poezie și prezența în textul prezentat ca poetic a unor tropi lexicali. Inoportunitatea acestei echivalențe a fost adusă în discuție și în capitolul anterior. Nu trebuie însă nici să credem că absența dintr-un poem atît a imaginilor figurate sau a procedeelor

gramaticale, cît şi a elementelor prozodice, ar face nepertinentă distincţia dintre limba comună şi poezie. Chiar şi poezia lipsită de ritm şi rimă e, nu mai puţin, o poezie scrisă în „versuri". În poezia modernă şi postmodernă noţiunile de „vers alb", „vers liber", „vers proiectiv", „vers spaţial" au menirea de a distinge dispunerea secvenţială a rîndurilor succesive dintr-un text atît de prozodia clasică, cît şi de proză sau de textele non-poetice compacte.

CONOTAŢIILE VORBIRII. Inconfortul situaţiei în care se găseşte cercetătorul confruntat cu ideea unei opoziţii ireductibile a termenilor binomului limbaj poetic – limbă comună se întemeiază, cum şi era de aşteptat, pe un redutabil paradox. Putem încerca să definim poezia ca pe o deviere de la norma comunicării lingvistice non-poetice, dar mai întîi trebuie să vedem în ce măsură termenul simţit ca opus este el însuşi definit sau definibil. Spre deosebire de limbajul instrumental, poezia este un fenomen mult mai uşor de observat, fie şi numai datorită faptului că ea este un fenomen înregistrat sub forma unor texte scrise sau transcrise (în cazul creaţiei orale).

Fără îndoială că limbajul non-poetic este şi el un fenomen înregistrabil, însă oricît de multe înregistrări „pe viu" de limbă vorbită am avea la dispoziţie, asta nu înseamnă că vom reuşi vreodată să ne aflăm în posesia unor date suficiente pentru a-i determina complexitatea, variabilitatea, profunzimea şi întinderea. Nu cred că trebuie să cădem în eroarea de a considera că limba comună este ceea ce ne prezintă lingviştii, adică o limbă aseptică, îngheţată, privită în stricta ei generalitate. Pe de altă parte, vocabularul unei limbi nu poate fi confundat cu dicţionarul ei. Sensul unui cuvînt în limba uzuală nu poate fi echivalat doar cu dimensiunea lui denotativă. Nu era Jean Cohen acela care visa la posibilitatea unui dicţionar al conotaţiilor limbajului nostru de fiecare zi?

Pe lîngă conotaţiile lui legate de activitatea noastră zilnică, limbajul are un caracter individual, subiectiv, ireductibil în sensul acestor observaţii ale lui George Steiner:

> Conotaţiile personale, deprinderile personale de accentuare, diviziunea sau perifraza compun o componentă de limbaj fundamentală. Ponderea şi domeniul lor semantic sînt în esenţă individuale. Sensul este, în orice moment, suma potenţială totală a adaptărilor umane. Nu poate exista un lexicon definitiv sau o gramatică logică a limbajului obişnuit sau chiar a unor părţi ale lui, deoarece diferitele fiinţe omeneşti, chiar în cazuri simple de referire şi „numire", pun întotdeauna în legătură un cuvînt dat cu diferite asociaţii. Aceste diferenţe constituie viaţa limbajului normal".[8]

Mai departe, dacă poezia este un mod anume de a folosi limba comună pentru a construi mesaje estetice, nu putem să scăpăm din vedere faptul că limba însăşi nu înseamnă doar comunicare de mesaje, ci şi nişte modalităţi de propagare a acestora. A spune că în vorbirea cotidiană modalitatea de transmitere a mesajelor este

indiferentă înseamnă a face abstracţie tocmai de ceea ce defineşte limba ca fenomen viu, organic, modelat contextual. Cînd Jakobson defineşte funcţia poetică ca pe o posibilitate de a transmuta domeniul echivalenţei paradigmatice de pe axa selecţiei pe axa combinării, el nu uită, totuşi, să precizeze că fenomenul acesta este caracteristic şi vorbirii obişnuite[9].

Poezia este un spaţiu al echivalenţei şi al sinonimiei, însă de multe ori limba vorbită este, nu mai puţin, exact acelaşi lucru. Să luăm un exemplu cît se poate de banal. La întrebarea pusă unei persoane oarecare despre starea vremii într-o zi caniculară, ea ar putea în mod firesc să dea un răspuns de genul: „E cald, e zăpuşeală, te-năbuşi de căldură...", deşi doar unul dintre elementele frazei i-ar fi fost suficient. De asemenea, faptul că această persoană ar formula răspunsul exact în această ordine a cuvintelor ar putea să nu fie rezultatul unei întîmplări, ci al unui ritm interior spontan.

Vorbirea este nu doar un spaţiu al sinonimiei (pe care caracterul strict instrumental al comunicării cotidiene ar trebui, în principiu, s-o excludă), ci şi o formă naturală a ...versificaţiei. Expresiile mnemotehnice, zicătorile, reclamele, anunţurile publicitare, sloganurile politice se bazează pe o artă spontană a versificaţiei, a ritmului.

Gîndirea însăşi pare a avea un caracter ritmic. Paul Claudel observa undeva că „noi nu gîndim într-un mod continuu", că „aparatul nostru de gîndire produce, prin străfulgerări intermitente, o masă disjunctă de idei, imagini, amintiri." Faptul acesta îl conduce pe poetul francez la ideea versului *natural* („o idee izolată printr-un spaţiu alb") şi la constatarea că „orice limbaj vorbit e alcătuit din versuri în stare brută"[10].

Pe de altă parte, ceea ce noi cunoaştem despre funcţia şi prezenţa figurilor în vorbirea obişnuită este foarte puţin, foarte limitat. Dicţionarele înregistrează, e adevărat, şi o parte din sensurile figurate şi secundare ale cuvintelor limbajului cotidian, dar aceste înregistrări au devenit posibile tocmai pentru că aceste sensuri au devenit, la rîndul lor, extrem de evidente şi comune.

În realitate, ştim prea puţin despre limbajele profesionale, despre argoul studenţesc şi interlop, despre limbajul (în bună măsură metaforic) al fizicii cuantice, al astronomiei sau al psihologiei experimentale. Ar trebui să ştim mult mai mult despre limbajul copiilor, al bătrînilor, al îndrăgostiţilor, al comentatorilor sportivi, al jurnaliştilor, al *disk-jokey*-lor şi al ghizilor de toate felurile, al şoferilor şi al marinarilor, al artiştilor şi al liber-profesioniştilor, al precupeţilor şi al poeţilor atunci cînd aceştia nu fac poezie. Ce este, de fapt, limbajul comun, la care de cele mai multe ori raportăm poezia tocmai pentru a o distinge de non-poeticitatea acestuia? Putem noi stabili cu precizie ce tipuri de propoziţii pertinente sau non-pertinente gramatical sînt posibile în vorbirea unui individ, fie el cititor de poezie sau nu?

În sfîrşit, trebuie să cădem de acord şi asupra faptului că limba uzuală nu este un spaţiu al comunicării în care cuvintele să descrie cu precizie obiectul la care se referă. Orice enunţ concret care vizează domeniul realităţii are de-a face cu un obiect deja condiţionat, deja apreciat.

Observaţii deosebit de preţioase în legătură cu această situaţie face Mihail Bahtin. Ori de cîte ori un vorbitor vrea să se exprime în nume propriu despre un obiect, el îl găseşte

...înfăşurat şi pătruns de ideile generale, de punctele de vedere, de aprecierile şi accentele străine, ale altuia. Discursul orientat spre obiectul său intră în acest mediu agitat şi încordat din punct de vedere dialogic al cuvintelor, al aprecierilor şi al accentelor străine, se implică în corelaţiile lor complexe, se contopeşte cu unele, respinge altele ori se intersectează cu altele. Toate acestea pot în mod substanţial modela discursul, pot să se sedimenteze în toate straturile lui semantice, să-i complice expresia, să influenţeze întreaga lui înfăţişare stilistică.[11]

Contextele care fac posibilă vorbirea şi contextele în care vorbirea e actualizată sînt, şi ele, esenţiale. Sensul unui enunţ este în mare măsură legat de mediul lingvistic în care el se desfăşoară. Bahtin face următoarele constatări:

Semnificaţia lingvistică a unui enunţ este înţeleasă pe fondul limbajului, iar sensul lui actual – pe fondul altor enunţuri concrete pe aceeaşi temă, pe fondul opţiunilor, punctelor de vedere şi aprecierilor plurilingve, adică tocmai pe fondul a ceea ce, cum vedem, complică drumul oricărui discurs spre obiectul său. Dar numai acum acest mediu plurilingual al cuvintelor „străine" este dat vorbitorului nu în obiect, ci în sufletul ascultătorului, ca fondul lui aperceptiv, plin de răspunsuri şi obiecţii. Spre acest fond aperceptiv al înţelegerii – nu lingvistic, ci obiectual-expresiv – se orientează orice enunţ.[12]

POEZIA NON-POETICULUI. Trebuie însă să avem în vedere nu doar contextele lingvistice şi expresiv-obiectuale ale construcţiei propoziţionale, ci şi contextele psihice în care e generat sensul. Nu am la îndemînă un exemplu mai neutru (luat adică din vorbirea obişnuită), însă cred că merită să acordăm toată atenţia acestei mărturisiri a lui André Breton:

Deci într-o seară, înainte de a adormi, pricepui, articulată limpede încît era imposibil să schimbi vreun cuvînt, dar distrasă totuşi de zvonul oricărei voci, o destul de bizară frază care îmi parvenea, fără nici o urmă a evenimentelor în care, după mărturia conştiinţei mele, mă aflam amestecat în clipa aceea, o frază care-mi păru insistentă, o frază care – aş îndrăzni să spun – *bătea la fereastră*. Mi-am dat seama de asta pe dată şi mă pregăteam să trec peste ea, cînd caracterul organic al acestei fraze mă reţinu. Într-adevăr, această frază mă surprindea; din nefericire n-am reţinut-o pînă astăzi, dar era ceva de genul: „Există un om tăiat în două de fereastră"; dar ea nu putea suferi vreun echivoc, însoţită fiind de o slabă reprezentare vizuală a unui om care umbla tăiat în două, la semiînălţime, de o fereastră perpendiculară pe axa corpului său. Nu încape îndoială că era vorba de simpla ridicare în spaţiu a unui om care sta aplecat pe fereastră. Dar, deoarece această fereastră urmase deplasarea omului, mi-am dat seama că aveam de-a face cu o imagine de un tip foarte rar şi îndată nu mai avui altă idee în afara aceleia de a o încorpora în materialul meu de construcţie poetică.[13]

Realitatea sau halucinația pot, iată, produce enunțuri de pură factură suprarealistă, sau dacă nu atît de intolerabile logic, în orice caz poetice. Faptul acesta ar merita să fie studiat. N-ar trebui însă să scăpăm din vedere nici situația în care poeticul constă adeseori, atît pentru poeți cît și pentru cititori, nu într-un set de trăsături psiholingvistice prealabil determinate, ci într-un sentiment al acestuia. Tocmai acest sentiment s-ar putea să aibă un rol important în îmbogățirea limbajului poetic și modificarea aspectelor sale. Poeticitatea oricărui text este o trăsătură aflată sub incidența istoriei limbajului, a formelor retorice, a istoriei mentalităților și a reprezentărilor sociale. Ea se supune însă, în primul rînd, unei determinări individuale, unui simț subiectiv al frumosului și neobișnuitului. Ce este atunci poeticitatea?

Într-un articol din tinerețe (1934), Roman Jakobson se amuză să facă următoarele constatări:

Frontiera care desparte opera poetică de ceea ce nu este operă poetică este mai labilă decît frontierele din organizarea statului chinez. Lui Novalis și Mallarmé alfabetul li se părea cea mai măreață operă literară. Poeții ruși admirau poeticitatea frunzei de vie (Veazemski), a listei cu evidența veșmintelor țarului (Gogol), a mersului trenurilor (Pasternak), chiar și a notei de plată de la spălătorie (Krucionih).[14]

Să ne oprim mai departe asupra cîtorva cazuri concrete de poeticitate *à rebours*. În cuprinsul *Primului manifest al suprarealismului* întîlnim un „poem" alcătuit prin asamblarea gratuită a unor fragmente de titluri decupate din ziare:

Un hohot de rîs
de safir în insula Ceylon
Cele mai frumoase paie
au tenul veștejit
sub gratii
Într-o fermă izolată
zi de zi
se agravează
agreabilul
o șosea carosabilă
vă conduce la țărmul necunoscutului
Cafeaua
predică pentru sfîntul său
artizanul cotidian al frumuseții dumneavoastră...[15]

Un poet american contemporan, Gary Snyder, scrie un poem intitulat *Fapte* compus în întregime numai din informații extrase din ziare:

1. 92% din importul de soia al Japoniei provine din S.U.A.
2. Populația S.U.A. reprezintă 6% din populația lumii; consumul anual de energie se ridica la 1/3 din consumul globului terestru.

3. S.U.A. consumă 1/3 din produsul anual de carne din întreaga lume.
4. 1/5 din populaţia americană, vîrfurile, încasează 45% din suma globală destinată salariilor şi deţin cam 77% din bogăţia totală.
5. O naţiune modernă are nevoie de 13 materii prime industriale de bază. În A.D. 2000 S.U.A. va importa toate materiile prime necesare cu excepţia fosforului.
6. General Motors e mai mare ca Olanda.
7. Energia nucleară e întreţinută mai ales cu combustibil fosil şi abia produce energie netă.
8. Cele „Şapte Surori" sînt: Exxon, Mobil, Texaco, Gulf Standard of California, British Petroleum, Royal Dutch, Shell.
9. „Motivul pentru care energia solară nu a fost şi nu va fi un contribuabil major, sau un înlocuitor al combustibilului fosil, se datorează faptului că nu va putea concura fără energia subvenţionată de economia combustibilului fosil. Uzinele au maximalizat folosirea luminii solare." – T.H. Odum
10. Sursa noastră principală de hrană rămîne, totuşi, soarele.[16]

Poemul *În luna lui Athyr* al lui Kavafis pare să fie transcrierea unui proces de descifrare a unei inscripţii de pe o piatră tombală:

Anevoios citesc pe-această antică piatră.
„Do(mn)ul Isus Hristos". Abia disting
„s(uflet)".
Apoi: „în lu(na) lui Athyr a(dor)mi
Leukio(s)".
Unde e scrisă vîrsta, „el a tr(ăi)t ani",
Kappa Zeta arată c-a adormit tînăr.
În cele şterse văd, „Aces(t) ...alexandrin".
Pe urmă, trei rînduri extrem de mutilate;
mai descifrez la fel „l(a)crimile noastre",
„durere",
şi iarăşi „lacrimi" din nou, şi „n(o)i (pri)etenii lui",
„doliu",

Mi se pare că Leukios a fost foarte mult iubit.
În luna lui Athyr adormi Leukios.[17]

Un asterisc ce însoţeşte titlul poeziei ne informează că Leukios este un personaj imaginar. Sentimentul cititorului că a parcurs reconstituirea unui text vechi, păstrat doar fragmentar, nu devine însă din acest motiv mai puţin pregnant.

Un text al lui Elio Pagliarani – unul din principalii reprezentanţi ai „Grupului 63" italian –, intitulat *Lecţia de fizică*, pare un fel de dare de

seamă empirică, făcută iubitei, asupra unor fenomene şi concepţii ştiinţifice de specialitate:

A început studiind corpul negru
Max Planck la începutul secolului (se discută dacă era
începutul sau sfîrşitul secolului)
radiaţiile corpului negru în memoria
zilei de 14 decembrie 1900
trebuia să presupună că la baza
energiei multiplicate de timp
au fost nişte cuante de acţiune
Oh Elena paginile pe care
ne-am trudit lumina e o grindină de cuante, caut să-ţi
spun că există opoziţie
între macrofizică şi microfizică şi că lumea atomică a
particulelor elementare
este studiată de mecanica cuantelor – şcoala de la Copenhaga –
şi de aceea ondulatorie a prinţului de Broglie căci îndată fizicienii
au băgat de seamă că cele două noi mecanici deşi întemeiate
pe algoritmi diferiţi
sînt în esenţă identice: ambele neagă
neagă faptul că ar putea exista raporturi precise de la cauză la efect
afirmă că nu poţi studia un obiect fără să-l transformi
lumină ce cade asupra electronului să-l lumineze

Iar eu stau aici
iar eu stau aici Elena în cuşcă şi aştept
sunetul unui obiect transmiterea efectului
asupra ta, a transformărilor
Nu eu
te trădez, prietena ta viaţa te apucă de beregată
tu ce vrei dacă se ţine tare muşchiul cardiac
s-a dovedit doar că sînt un animal de povară
am să-mi vopsesc părul mai degrabă Einstein
şi pletele lui, ţi-l închipui cînd o fi luat pana
să-i scrie lui Roosevelt „Dragă preşedinte, să construim
atomica, de nu naziştii" acţiunea energiei
a energiei multiplicate în timp şi hemoragie
ba chiar sîngele din nas, spunea Pasquina la vîrsta ta,
sîngele din nas te eliberează...[18]

Exemplele acestea sînt însă suficiente. Care a fost rostul lor? În primul rînd de a arăta că legăturile limbajului poetic cu situaţiile de viaţă, cu limba comună şi cu limbajele non-literare sînt mult mai

puternice decît sîntem în general înclinaţi să admitem, că poezia, versul, metafora şi imaginea nu sînt decît în parte entităţi echivalente. Apoi şi pentru a pune încă o dată sub semnul întrebării pertinenţa conceptului de deviere.

Pentru că dacă vom considera în continuare utilă şi viabilă abordarea limbajului poetic sub aspectul său de fenomen deviant de la o normă, se va impune stabilirea unor nivele în funcţie de care să fie definită abaterea. E simplu de constatat că limbajul poetic se poate depărta de limbajul uzual din foarte multe puncte de vedere: fonologic, morfologic, sintactic, lexical, tropologic (cu ipoteza că în spaţiul lui ar fi posibili tropi pe care nu-i vom putea niciodată întîlni în vorbirea cotidiană), grafic (caligramele lui Apollinaire), tipografic (poezia vizuală) etc. Dar uneori, pentru a recunoaşte poezia, este suficient să fie sesizat doar un singur nivel al abaterii, chiar dacă spiritul cititorului nu se va împăca niciodată cu realitatea că textul pe care îl are în faţă este propriu-zis o poezie, cum este cazul poemului lui Gary Snyder.

2. LA PROPRIU ŞI LA FIGURAT

FORMELE SENSULUI. Sesizarea unei abateri este întotdeauna rezultatul unei comparaţii. Cuplul de noţiuni *normă/abatere* are o valoare generală şi pentru a fi corect înţeles el pretinde apelul şi la alte perechi opozitive, cum se întîmplă în mai toate încercările de descriere a trăsăturilor limbajului poetic.

Situaţia actuală a acestui limbaj, paradoxul semanticii sale polimorfe impun însă o rediscutare şi a ceea ce pare de multă vreme stabilit şi admis. S-a spus, cum am văzut, că poezia e un spaţiu al figurii şi am prezentat în această privinţă cîteva dintre opiniile specialiştilor. Dar am văzut şi că din multe puncte de vedere figura e un element incert, reversibil chiar. Conceptele de „imagine vizionară", „viziune", „simbol" şi „ruptură a sistemului", întîlnite în teoria lui Bousoño, nu sînt decît nişte redefiniri – e adevărat, mai subtile şi mai adecvate noii fizionomii a limbajului poetic – ale mai vechilor figuri. Spunînd că orice poezie e un spaţiu al substituirii, stilisticianul spaniol exclude din discuţie posibilitatea depistării în textele lirice a vreunor sensuri proprii. Considerînd apoi că limbajul poetic este în mod natural limbajul propriu poeţilor, Bousoño şi-a luat toate măsurile de siguranţă, căci orice cuvînt din orice poezie, oricît de direct şi de denotativ ar fi sensul lui, nu va putea fi socotit decît tot un mod special (necoincident cu spaţiul semantic al limbii comune) de a se exprima al poetului. De ce însă să nu admitem că poezia e un teritoriu atît al sensurilor figurate, cît şi al sensurilor proprii?

Să precizăm imediat că sensul propriu nu este acelaşi lucru cu sensul referenţial. Poezia nu vorbeşte niciodată despre o realitate

practică, pentru că ea nu aparţine domeniului comunicării utilitare. Există însă o poezie a comunicării directe, deschise, imediate, care refuză transfigurarea realului, adică transpunerea sa în planul ambiguu, opac şi obscur al figurii. Există, cum am văzut, o poezie prozaică, alcătuită din imagini prozaice, în care semnificaţia poetică rezultă, nu de puţine ori, din jocul exclusiv al sensurilor proprii, general acceptate. Sigur, trebuie să fim de acord cu Bousoño că această poezie nu este nici ea lipsită de procedee – unele discrete, minimale. Însă despre o centrare a mesajului asupra propriei sale alcătuiri nu mai poate fi vorba aici. Cuvintele nu mai sugerează şi nu mai ascund. Ele numesc şi arată.

Sensul cuvintelor din poezia lui Robert Creeley *Cunosc un om* nu este altul decît sensul lor propriu, literal. Textul nu urmăreşte să ne spună mai mult decît spune, el nu caută să sugereze altceva decît afirmă. Faptul că, deşi absolut nesemnificativă, situaţia de viaţă pe care poezia o pune în termeni poate deveni – prin chiar lipsa ei de importanţă în ordinea unor acte umane ierarhizate valoric – semnificativă e cu totul altceva. Faptul că cititorul poate vedea în această secvenţă de oralitate transpusă în vers proiectiv o construcţie care simbolizează o condiţie umană derizorie, anodină, este, de asemenea, o altă problemă. Ea nu priveşte intenţiile textului, ci pur şi simplu faptul că acest text aparţine domeniului artei care e prin definiţie un domeniu al semnificaţiei majore. Nu există modalitate de interpretare care să nu cunoască tentaţia de a transforma nesemnificativul în semnificativ. De aici o mulţime de deformări hermeneutice, întîlnite curent în practica interpretării.

Să luăm în continuare un alt exemplu din poezia lui Bacovia, cel din ultima perioadă de creaţie:

E frig, iarnă...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii –
Nu mai aştept pe nimeni,
Nici o speranţă.
Nimeni nu mai este liber...
Vreau să gîndesc la anii mei pustii –
Închide oriunde,
Închide uşa – e frig, iarnă.

(*Din vremuri*)

Un foarte bun cunoscător al vocabularului, motivelor şi sistemului de conotaţii bacoviene ar fi probabil imediat înclinat să distingă în acest text sensurile ascunse ale unei complexe operaţii de simbolizare. Şi asta tocmai datorită faptului că Bacovia a rămas încă pentru foarte mulţi cercetători ai operei sale un poet al *Plumbului* şi al *Scînteilor galbene*, în calitatea lor de ansambluri valorice incontestabile,

volumele ulterioare fiind considerate o expresie a „talentului declinant". Neexistînd prin urmare decît un singur Bacovia, egal cu sine din punct de vedere al viziunii, poezia *Din urmă* (care face parte din volumul *Comedii în fond*, 1936) va putea fi interpretată ca un exemplu caracteristic pentru vechiul sistem bacovian de reprezentare a lumii, cu amendamentul posibil că valoarea ei estetică este una mult redusă în comparaţie cu poeziile scrise pînă în 1916. Şi totuşi, între cele 14 texte ale lui Bacovia selectate în *Panorama poeziei universale contemporane*, A.E. Baconsky a găsit de cuviinţă să includă şi această capodoperă în miniatură.

Nu-mi propun aici să analizez poezia. Vreau doar să remarc faptul că o lectură a sa în sens propriu este perfect îndreptăţită. Dacă exceptăm construcţia „anii mei pustii", textul nu ne permite să identificăm nici o altă figură semantică. Cele cîteva cuvinte reiterate nu se constituie în repetiţii semnificative. La un mod destul de general vorbind, *Din urmă* e o poezie biografică. Ea consemnează două serii de evenimente: senzoriale şi volitive. Acestea caracterizează o individualitate redusă la elementar care-şi notează stările fizice şi psihice în propoziţii clare, definitive, lipsite de ambiguitate. Orice aluzie la planul metafizic al vieţii pare exclusă.

Nu vechiul eu liric bacovian, cel predispus la acte de dedublare şi mistificare a propriei identităţi, trebuie căutat aici, ci un eu biografic, coincident cu persoana civilă a poetului. Într-adevăr, trebuie să recunoaştem că, după spusele lui Bousoño, aici poetul vorbeşte un limbaj pur şi simplu propriu, deşi cu totul străin de limbajul poeziei aşa cum este el înţeles de obicei. Frigul şi iarna ca fenomene meteorologice se acordă cu un sentiment de părăsire, de inutilitate şi eşec. Acest acord nu este urmarea unor deliberări într-un sistem preexistent de analogii şi simboluri. El vine de la sine, prin simpla conştiinţă a vieţuirii într-un spaţiu dat.

Deşi reacţia interpretului va fi întotdeauna o reacţie de suspectare a unei complexităţi ascunse. Se va putea deci afirma că „frigul" insinuat în tot cuprinsul textului este un frig existenţial, social, politic, cosmic etc. Această poezie pe care eu o consider pur şi simplu biografică poate mai departe deveni expresia unei conştiinţe tragice a omului ameninţat de frigul perpetuu al lumii. Bănuiesc că acesta a şi fost sensul în care a apreciat-o Baconsky.

Am putea să aducem în continuare în discuţie şi situaţia acelor poezii în care sensul propriu şi sensul figurat coexistă în favoarea celui din urmă, în care transparenţa cuvintelor obişnuite devine un fundal pe care se proiectează spectacolul figurii. Poezia clasică şi romantică sînt ilustrative pentru această condiţie duplicitară, contradictorie, echivocă a funcţionării sensului[19].

Mult mai interesant mi se pare cazul invers, al inserţiei unui enunţ propriu într-o canava de imagini figurate sau alegorice. Acest

tip de complicitate semantică e specific mai degrabă poeziei moderne. Dilatarea principiului figurării implică riscul suprasaturării sensului de propria sa opulenţă, de unde şi o previzibilă monotonie. Apare astfel necesitatea contrapunerii unor versuri surpriză, schimbarea la un moment dat a codului, reducerea depărtării faţă de semnificat. Să luăm ca exemplu ultimele trei secvenţe ale poeziei lui Blaga *Amurg de toamnă*:

O rază
ce vine goană din apus
şi-adună aripile şi se lasă tremurînd
pe-o frunză:
dar prea e grea povara –
şi frunza cade.

O, sufletul!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
şi mai adînc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină:
s-ar prăbuşi.

E toamnă.

Ceea ce se vede imediat în aceste versuri e faptul că enunţul „E toamnă" are rostul nu numai de a oferi o cheie pentru interpretarea conţinutului primelor două pasaje, ci şi de a contrabalansa efectul redundant al figurilor acumulate. Tensiunea semantică a întregului text se sprijină pe suportul prozaic al ultimei aserţiuni. Fără directeţea versului final, această tensiune ambiguă nu ar mai fi fost posibilă.

DENOTAŢIE ŞI CONOTAŢIE. Cuplului *sens propriu/sens figurat* îi corespunde, la un nivel conceptual superior, perechea *denotaţie/conotaţie.* Sinonimia acestor perechi explicative e evidentă. „Sens propriu" şi „sens figurat" sînt noţiuni oarecum vulgare, fără trecere în limbajul critic actual, preluate din arsenalul vechii retorici. Noua retorică (Genette şi Todorov cu precădere) revine la problema sensului figurat şi reconsideră noţiunea de *figură,* pe care o relansează în accepţii mai mult sau mai puţin noi, mai mult sau mai puţin particulare.

Repunerea în circulaţie a acestui termen – preferat noţiunii de „procedeu" a formaliştilor ruşi – poate însă conduce la nedorite confuzii. „Figura de stil" este în poezia tradiţională un mijloc de ornamentare a discursului. Conceperea poeziei ca un limbaj împodobit e o realitate a istoriei poeziei. Poezia clasică sau barocă sînt fenomene de deviere semantică în ultimă instanţă reductibile la norma comună a vorbirii. Nu acelaşi lucru se poate spune despre poezia modernă, în

care imaginile deviante de la codul general al limbii nu mai pot fi „traduse", în care semnificantul metaforic nu mai reprezintă o îndepărtare prescrisă a sensului față de o așa-zisă normă logică. În poezia suprarealistă, de pildă, semnul și sensul se confundă, ele alcătuiesc o unitate indisolubilă, ce trebuie acceptată ca atare, fără apel la vreun referent exterior. De aceea acest limbaj nu mai poate fi înțeles ca un spațiu al desfășurării figurii. Nemaifiind o abatere controlată de la realitatea unui sens oarecare, cunoscut de toată lumea, poezia suprarealistă își este sieși realitate și limbaj care semnifică această realitate.

Tocmai pentru a putea descrie aceste două aspecte semantice distincte, Genette introduce în discuție noțiunile de *literar și literal.* Literaritatea (traductibilitatea) ar fi astfel o caracteristică a poeziei tradiționale, pe cînd aspectele literale ale sensului ar privi poezia modernă. Cît de adecvate și clare sînt aceste două concepte vom vedea în continuare. Deocamdată să ne reîntoarcem la raportul denotație – conotație. Cele două noțiuni sînt mai des întîlnite în metalimbajul lingvisticii și mai puțin în spațiul teoriei și criticii literare. Chiar și noua retorică și poetica le ocolește uneori cu o surprinzătoare prudență, preferînd să vorbească, în locul unui limbaj conotativ, despre un limbaj intranzitiv (Genette) sau opac (Todorov).

După părerea mea, situația aceasta se explică prin faptul că astăzi încă denotația e considerată un element irelevant în operația de definire a poeziei. Denotația e identificată cel mult cu norma de la care deviază limbajul poetic, ea devine eventual acel element de contrast pe care se proiectează valorile conotației. Prejudecata e aceea că denotația e o dimensiune inferioară, nespecifică, de cele mai multe ori apoetică. Iată de ce ea nu poate face cu adevărat pereche cu un concept atît de tare cum este conotația. Rămîne însă de demonstrat că denotația e partea slabă a cuplului pe care îl avem în vedere. Teoreticienii care cred într-o esență a poeziei nu au, oricum, nici un motiv să facă această demonstrație, pentru că punctele lor de vedere se întemeiază în mare măsură pe postulate apriorice.

E nevoie în continuare să căutăm niște definiții. Nu voi propune niște definiții riguroase. Faptul acesta e imposibil pînă și în cîmpul lingvisticii. Se poate constata că în logică și lingvistică perechea de termeni care ne interesează circulă cu cel puțin două-trei accepții diferite[20].

O primă accepție – care provine de la James Stuart Mill – e aceea care pune semnul egalității între *conotație* și *semnificație,* pe de o parte, și *denotație* și *referință,* pe de alta. Conotația ar caracteriza în acest caz proprietățile semantice ale unui cuvînt, în timp ce denotația ar desemna pragmatic relația dintre cuvînt și obiectul denumit de el.

O altă întrebuințare a celor doi termeni întîlnim în textele lingvistului american Louis Bloomfield. Pentru el, și denotația și conotația sînt fenomene ale semnificației. *Denotația* e sinonimă cu *sensul*

de bază al unui cuvînt, în timp ce *conotaţia* caracterizează *asocierea stabilă a unui sens derivat cu semnificaţia primă*. Aceasta este, cred, accepţia cea mai răspîndită astăzi în studiile de specialitate, cu precizarea că, în multe cazuri, conotaţia nu are deloc un caracter stabil, ea fiind asociată, dimpotrivă, cu ideea de imprevizibilitate a sensului.

Între cercetătorii limbajului literar, Todorov şi Jean Cohen au încercat fiecare să dea conotaţiei o definiţie în acord cu specificul demersurile lor analitice. Pentru Todorov – care se ocupă de problema personajului în romanul *Legături primejdioase* – conotaţia se manifestă ori de cîte ori un obiect e încărcat cu o funcţie alta decît funcţia sa iniţială, deci ea e un fenomen extralingvistic, ţinînd de semnificaţia aplicată obiectelor, pe care lingvistica nu-l poate însă ignora.

Jean Cohen consideră denotaţia şi conotaţia aspecte ale limbajului care nu pot fi înţelese în afara implicaţiilor lor psihologice. Pentru că *denotaţia* se identifică cu funcţia *intelectuală*, *cognitivă*, *reprezentativă* a limbajului, în timp ce *conotaţia* cuprinde *aspectele emotive, afective*. Cele două entităţi sînt opuse numai în plan psihic, pentru că altfel ele au acelaşi referent, sînt adică două expresii diferite ale aceluiaşi obiect[21]. Ştim deja din observaţiile anterioare că pentru Jean Cohen funcţia conotativă caracterizează limbajul poeziei, în timp ce denotaţia aparţine prozei. Opoziţia care se stabileşte e aceea dintre emoţional şi non-emoţional, ca şi cum poezia ar fi un domeniu exclusiv al sensibilităţii şi intuiţiei, iar proza doar unul al intelectului şi al cunoaşterii raţionale. E limpede că o astfel de distincţie poate fi cu greu acceptată.

În ce priveşte propriul meu punct de vedere, el încearcă să valorifice poziţiile evidenţiate mai înainte, dar mai ales punctul de vedere al lui Bloomfield, păstrînd discuţia la un nivel strict semantic, fără însă a considera denotaţia o dimensiune exterioară limbajului literaturii şi al poeziei. Aceasta presupune faptul că echivalenţele „limbaj uzual = proză“ şi „proză = denotaţie“ sînt de la bun început excluse. E mai mult decît evident că limbajul uzual şi limbajul literaturii sînt domenii distincte ale semnificaţiei. Diferenţa este clar marcată la nivelul funcţiilor. Pe de o parte, vorbim despre o funcţie referenţială şi comunicativă, pe de alta, despre o funcţie estetică sau poetică. Altfel, denotaţia şi conotaţia caracterizează deopotrivă vorbirea cotidiană, proza, poezia şi limbajul ştiinţific. Numai că ele sînt prezente în fiecare dintre acestea în grade şi cu funcţii diferite.

TRANSPARENŢĂ, UZAJ, OPACITATE. Intră, după opinia mea, în sfera denotaţiei toate actele lingvistice întemeiate pe uzaj, pe sensurile cunoscute de toată lumea. Orice formă semantică secundară, fie ea la origine şi o metaforă căzută în spaţiul public al comunicării, ţine de această sferă. Conotaţia, la rîndul ei, cuprinde toate acele structuri verbale care se opun uzajului prin caracterul lor neobişnuit,

neaşteptat. Conotaţia e un spaţiu al invenţiei semantice, un teritoriu al continuei metamorfoze. În poezie conotaţia e întotdeauna un rezultat al exploatării procedeelor lexicale: metaforă, metonimie, sinecdocă, epitet, comparaţie etc. Am putea accepta, cum se propune frecvent, că denotaţia reprezintă starea normală a limbajului, iar conotaţia starea sa excentrică, dar opoziţia limbă comună – limbaj poetic, întemeiată pe distincţia normă (denotaţie) – abatere de la normă (conotaţie) nu e deloc uşor de susţinut, şi asta din foarte multe motive.

Limba uzuală însăşi nu poate fi considerată, cum am văzut, un spaţiu în care cuvintele descriu cu precizie obiectele la care se referă. Sensul denotativ sau referenţial al unui cuvînt nu poate fi redus la definiţia lui abstractă din dicţionar. La nivel abstract putem într-adevăr vorbi despre semantica univocă a unei limbi potenţiale (numită de Chomsky „competenţă") pe care fiecare dintre noi o deţine ca posibilitate de comunicare verbală. Însă vorbirea, actul lingvistic concret („performanţa", cum spune lingvistul mai înainte amintit), verbalizat sau nu (în stările de monolog interior), nu este niciodată simplu denotativ.

Orice informaţie care leagă între ei doi indivizi, indiferent de natura ei, este o informaţie conotată. Accepţiile în care noi folosim cuvintele în vorbirea obişnuită nu se confundă decît în foarte rare cazuri cu definiţiile lor riguroase. Fiecare vorbitor este şi posesorul unui dicţionar de uz propriu, conotat afectiv, senzorial, axiologic, volitiv etc. Cuvintele sînt vii pentru că ele circulă între oameni vii. Fiecare cuvînt îşi are, în funcţie de vorbitor, mitologia sa secretă, inefabilă. Fiecare act de înţelegere a cuvintelor celuilalt înseamnă şi o renunţare la propriile valori pe care tu le acorzi aceloraşi cuvinte.

Înţelegerea este, aşadar, rezultatul unor reciproce procese de adecvare. Ea se produce undeva, la jumătatea distanţei dintre două subiectivităţi aflate în ecuaţie, doar aparent reductibile la acelaşi numitor comun al sensului. Limba uzuală nu conţine, prin urmare, sensuri pur referenţiale decît dacă facem abstracţie de vorbire. Or, limba e o formă instrumentală care aparţine vieţii, comunităţii sociale a indivizilor şi tocmai faptul acesta asigură înţelegerea dintre oameni. Iluzia referenţialităţii este mult mai puternică decît realitatea conotaţiei. Adecvarea la un sens comun, presupus şi verificabil (prin recurs – cînd e posibil – la proba adevărului sau falsităţii informaţiei vehiculate), face comunicarea posibilă. Ea poate părea astfel un spaţiu al sensurilor directe, exacte, obiective. Un spaţiu, adică, aflat sub dominaţia acelei norme faţă de care am văzut că poezia deviază în mod constant.

Dar a înţelege poezia ca limbaj deviant înseamnă – am mai arătat acest lucru – a exclude din discuţie o mulţime de texte de factură enunţiativă cum este, de pildă, acest poem al lui Bertold Brecht:

În camera mea atîrnă o sculptură în lemn japonez,
Masca unui demon rău, lăcuită în aur.
Compătimind privesc
Umflatele vine ale frunții, ce arată
Cît de obositor e să fii rău.[22]

Descoperim aici încercarea cuiva de a prezenta în modul cel mai simplu cu putință o revelație în ordinea subiectivității: contemplarea imaginii sculptate a unui duh malefic conduce la ideea că răutatea este obositoare. Autorul acestei descoperiri nu recurge, însă, pentru a arăta importanța descoperirii sale, la sugestie și indeterminare semantică. El vorbește „în proză", folosește denotația cuvintelor, deși trăirea lui este una subiectivă, senzorială („privesc"), afectivă („compătimind") și intelectuală (partea a doua a textului rezumă parcursul unui gînd). *Masca nelegiuitului,* – așa se intitulează poemul – este un text transparent, lipsit aproape de orice figură retorică. Adjectivele „rău" și „umflate" cu greu pot fi considerate epitete.

Pornind de la acest exemplu, se poate constata că în general *transparența* mesajului e o calitate a limbajului denotativ, pe cînd *opacitatea* e un efect al conotației. În concepția lui Tzvetan Todorov, expusă în volumul *Littérature et signification*, „transparența" și „opacitatea" sînt trăsături care separă limbajul uzual de limbajul poeziei. Dar limbajul uzual e conceput de poeticianul francez ca o virtualitate, ca un grad retoric zero al gîndirii și al verbalizării, inexistent în realitate. Discursul transparent, potențial „ar fi cel care lasă să fie vizibilă semnificația și care nu servește decît la a se face înțeles"[23]. În opoziție cu acesta, „există discursul opac, care este atît de bine acoperit de desene și de figuri, încît nu lasă să se întrevadă nimic îndărătul lui: este un limbaj ce nu trimite la nici o realitate, care își ajunge sieși"[24].

În viziunea lui Todorov, limbajul figurat nu este sinonim cu limbajul poetic, chiar dacă cele două limbaje se pot uneori suprapune. Limbajul poetic (sau literar) este constitutiv discursului mimetic, care urmărește să ne prezinte lucrurile înseși, cum se întîmplă în poezia modernă din linia lui Mallarmé. Limbajul figurat pare, pe de altă parte, apanajul poeziei tradiționale. Regăsim astfel aici, formulată în alți termeni, distincția lui Genette dintre sensul *literar* și sensul *literal.*

Comentînd această opoziție dintre „figurat" și „poetic", propusă de Todorov, autorii *Retoricii generale* arată că „totuși cele două limbaje luptă împotriva unui adversar comun, discursul transparent care impune conceptul abstract"[25]. Dar atunci cum să rezolvăm în cadrul acestei tricotomii problema poeziei „enunțiative", directe, din care lipsesc figurile tradiționale?

Nu ar trebui oare să cădem de acord că poezia poate prezenta trei aspecte distincte: un discurs *figurat* (*traductibil*), un discurs *literal* (metaforic dar *netraductibil*) și un discurs *transparent* (literal el însuși,

însă lipsit de simboluri, metafore, sensuri figurate etc.)? Transparența și opacitatea caracterizează poezia în egală măsură și ele au în vedere limbajul poetic în totalitatea sa, indiferent de aspectele sale de moment și de rolul unor funcții dominante.

3. POEZIA ȘI LOGICA

REVERDY SAU HLEBNIKOV? Imposibilitatea practică a stabilirii unei variante lingvistice avînd caracter de normă, cu care să poată fi comparate „normele“ limbajului poetic, așa cum s-au modificat ele de-a lungul timpului, este mai mult decît evidentă. Pentru Tzvetan Todorov, ca și pentru Gérard Genette[26], gradul zero al exprimării, principiul lingvistic în funcție de care pot fi discutate metamorfozele figurii, nu reprezintă decît o virtualitate, o abstracțiune. Mai concret și mai puțin rafinat în distincții, Jean Cohen opune poezia prozei, la rigoare – prozei științifice. Există însă și poziții cu mult mai exigente.

Poetica matematică, reprezentată la noi de Solomon Marcus, reia tradiția gîndirii estetice a lui Pius Servien și consideră că singurul limbaj cu adevărat opus poeziei este limbajul matematic. Opozițiile semiotice dintre cele două spații ale semnului sînt desenate cu fermitate. În *Poetica matematică* (1970), Solomon Marcus stabilește nu mai puțin de 25 de distincții posibile. Multe dintre acestea pot fi regăsite și în celelalte operații de raportare a poeziei la alte tipuri de limbaje. Binomurile *logic/alogic* și *logic/para-logic*, de exemplu, sînt extrem de frecvente în vocabularul lui G.R. Hocke din studiul *Manierismul în literatură.*

Dar să vedem mai întîi care este opinia autorului. Pornind de la premisa că logica este un domeniu al gîndirii despre adevărul și falsitatea propozițiilor, matematicianul român consideră că poezia – ale cărei enunțuri sînt indiferente față de problema raportului adevărat/fals – poate fi descrisă ca o deviere spre alogic: „Este absurd să ne întrebăm dacă luna este într-adevăr o fecioară, așa cum o interpretează Eminescu“[27], ceea ce înseamnă că „luna-fecioară“ este expresia unei gîndiri care exclude logica, putînd fi astfel considerată alogică.

Nu cred însă că discuția despre logic și alogic în poezie trebuie redusă pur și simplu la condiția validării enunțurilor. Dacă ne-am rezuma doar la atît, am putea la fel de bine să opunem logicii proza. Or nu aceasta este problema. Logica este o constantă a vorbirii comune. Faptul că această vorbire reprezintă și ea un spațiu al figurilor, al jocurilor de cuvinte și, nu de puține ori, al sofismelor, nu exclude problematizarea relației dintre logica gîndirii uzuale și logica gîndirii poetice.

Putem apela şi de data aceasta la exemple. Creaţia lui Pierre Reverdy sau Hlebnikov (care vedea în poezie o artă a „transraţionalului") ţine de spaţiul semantic al alogicului, propunînd tot felul de realităţi obiective şi subiective imposibile în ordine raţională. Diferenţa dintre cei doi poeţi e, totuşi, mare şi numai aparent poezia lor prezintă puncte de contact.

Reverdy e un poet al ilogicului şi chiar al absurdităţii, în măsura în care creaţia sa urmăreşte o „violare deliberată a logicii prin logică"[28]. Construcţia calculată, creaţia poetică înţeleasă ca o „ars combinatoria", premeditarea prin raţiune a actului poetic sînt trăsături definitorii ale poeziei lui Reverdy. Poetul însuşi ne-o spune:

Imaginea este o creaţie pură a spiritului. Ea nu se naşte dintr-o comparaţie ci din apropierea a două realităţi mai mult sau mai puţin îndepărtate. Cu cît relaţiile a două realităţi apropiate vor fi mai depărtate şi mai juste, cu atît imaginea va fi mai puternică – şi cu atît puterea ei emotivă şi realitatea poetică vor fi mai mari.[29]

Are prin urmare dreptate André Breton, în primul manifest al suprarealismului, să considere aceste aserţiuni nişte constante ale unei estetici *a posteriori*, inacceptabilă din punctul de vedere al unei ontologii poetice naturale. Ceea ce-l preocupă pe Reverdy nu este adevărul (cel al logicii sau al trăirii), ci realul. Un real înţeles mai degrabă ca o realitate semantică, produs al transformării cuvintelor. Iată o altă declaraţie a aceluiaşi poet:

Căci nu e vorba de a face ceva adevărat. Adevărul de astăzi este falsitatea de mîine. Acesta este motivul pentru care poeţii nu au arătat niciodată vreo grijă faţă de adevăr, ci întotdeauna numai faţă de real. Acum însă, atenţie! cuvintele sînt pentru toată lumea, voi trebuie deci să faceţi din cuvinte ceea ce nimeni n-a mai făcut.[30]

Poezia lui Reverdy, spre deosebire de cea a suprarealiştilor, cu care nu trebuie confundată, în ciuda adeziunii poetului la mişcarea iniţiată şi condusă de Breton, se înscrie în buna tradiţie a poeziei „raţionale" şi a „permutărilor constructive" teoretizate, rînd pe rînd, de Tesauro, Harsdörffer, Friedrich Schlegel, Mallarmé, Valéry. O formulare limpede a sarcinilor poeziei de a produce hazardul deliberat găsim în meditaţiile lui Novalis:

Poetul se foloseşte de lucruri şi cuvinte ca de clapele unui pian, iar poezia toată se întemeiază pe asociaţia de idei activă, pe *producerea* – automată, *deliberată*, ideală – a *hazardului*.[31]

Cazul poeziei lui Hlebnikov e cu totul altul. Ingineria poetică se află în afara viziunii sale despre rosturile poeziei. Ilogismul textelor sale nu este rezultatul unei deliberări, al imaginaţiei programate. Chiar dacă Hlebnikov este şi autorul unor articole asupra unui posibil nou limbaj poetic (numit *zaum*), creaţia sa nu e urmarea unor premeditări raţionale. Ceea ce caută şi descoperă poetul rus este o altă logică a existenţei, o altă perspectivă de valorizare a lucrurilor, o ştiinţă a

înțelegerii datelor vieții care să depășească perimetrul ingrat al antropocentrismului. Hlebnikov e un fel de Rimbaud al secolului XX. În prefața din 1928 la operele complete ale acestui inimitabil poet modern Iuri Tînianov notează următoarele:

Noua viziune a lui Hlebnikov care amesteca într-un mod infantil și păgîn ceea ce este mic cu ceea ce este mare nu admitea ca limba îngustă și compactă a literaturii să nu lase să fie exprimat ceea ce este cel mai important și cel mai intim, nu admitea ca aceste date să fie refulate în fiecare clipă de „ambalajul" limbii literare și declarate „produse ale hazardului" [...] Hlebnikov teoreticianul devine un Lobacevski al limbajului: el nu descoperă doar mici lacune în vechile sisteme, ci descoperă o nouă structură pornind de la melanjul lor arbitrar. Noua sa viziune, foarte intimă, aproape copilărească, apare ca o nouă structură a cuvintelor și a lucrurilor.[32]

ANALITISM ȘI LOGICĂ PE DOS. Multă vreme, de la simbolism încoace îndeosebi, poezia a fost echivalată cu domeniul alogicului sau al metalogicului. Cuvintele lui Macedonski – „Logica poeziei este ilogică la modul sublim" – sînt astăzi prea bine cunoscute. Se face însă eroarea de a considera că poezia își validează natura numai în astfel de cazuri în care limitele gîndirii organizate sînt transgresate și contactul cu lumea și observația empirică directă este suspendat în favoarea unei irealități imaginative paralelă cu, și străină de realitatea pur și simplu.

Nu este tocmai așa. Mai ales în poezia modernă și postmodernă lucrurile stau puțin altfel. Am văzut că Francis Ponge își construiește textele după modelul demonstrativ al discursului științific. Am constatat că meditația asupra timpului care deschide cele *Patru cvartete* ale lui T.S. Eliot este concepută în cea mai autentică și tradițională logică filosofică. Începutul poemului *Ora de dictare* a lui Jacques Prévert e cunoscut de toată lumea. Textul în întregimea lui nu face altceva decît să pună în termeni conflictul oricînd posibil în viața cotidiană dintre logica științei sau a bunului simț și ilogicul actelor de imaginație. Dar ce altceva decît o speculație poetică a datelor logice ale comportamentului uman comun este acest text intitulat (raționament deductiv transformat in titlu!) *Trebuia să i se facă semn manipulantului* al lui Raymond Queneau?:

Doamna aștepta autobuzul
domnul aștepta autobuzul
un dulău negru trece șchiopătînd
și doamna se uită la cîine
și domnul se uită la cîine
și-ntre timp autobuzul s-a dus.[33]

Austriacul Peter Handke creează o *Lume de-a-ndoaselea*, întemeiată pe o logică lingvistică răsturnată, în negativ, menită să scoată în

evidență absurditatea rațională a stereotipiei existenței, depersonalizarea mecanică a subiectului uman:

Mă trezesc și iată-s adormit.
Nu privesc obiectele și obiectele mă privesc.
Nu mă urnesc și sub picioarele mele pămîntul mă urnește.
Nu mă privesc în oglindă și în oglindă mă văd.
Nu rostesc cuvinte și cuvintele mă rostesc.
Mă duc la fereastră și sînt deschis.
Mă scol și zac întins.
Nu deschid ochii și ochii mă deschid.
Nu aud zgomote și zgomotele mă aud.
Nu beau apă și apa mă bea.
Nu pun mîna pe obiecte și obiectele mă înșfacă.
Nu pornesc spre nici o direcție și ținta mă pune-n mișcare...[34]

În poemul *Torsiunea lui Möbius*, Gellu Naum pornește de la principiul dreapta-stînga al alcătuirii corpului uman și extrapolînd logica lui bivalentă construiește un text, continuabil la infinit, al tuturor simetriilor „poetice" posibile:

Mîna mea stîngă și ochiul meu drept
mănușa mea stîngă și gheata mea dreaptă
lampa mea dreaptă și calul meu stîng
mărul meu stîng și glasul meu drept
haina mea dreaptă și urechea mea stîngă
pălăria mea stîngă și urechea mea dreaptă
cheia mea dreaptă și covorul meu stîng etc. etc.

Limbajul analitic, enunțiativ, epurat de prezența conotațiilor afective, limbajul logic al discursului descriptiv, cu o orientare obiectivă precisă, reține atenția, mult înaintea lui Raymond Queneau și a lui Peter Handke, unei întregi grupări de poeți americani ai anilor '30-'40 din secolul trecut, între care se distinge Louis Zukovsky. Poemul *Totul* este o construcție lucidă, rece și lipsită de sentiment, o epură a unor repetabile gesturi cotidiene în care se revelează, încă o dată, strania semnificație a actelor nesemnificative:

Spre lavaboul meu
în care-mi spăl
mîna stîngă
și mîna dreaptă
Spre lavaboul meu
al cărui soclu este grec
și a cărui coloană

e de marmură
Spre lavaboul meu
a cărui cuvă
e un oval
într-un pătrat
Spre lavaboul meu
cu pătratul lui de marmură
ce are două ovale mai mici
la dreapta şi la stînga pentru săpun
Vine un cîntec de apă
de la robinetele din dreapta şi din stînga
mîinile mele stîngă şi
dreaptă amestecînd fierbinte şi rece
Vine un şuvoi pe care
dacă l-am denumit cîntec
este un cîntec
în întregime în capul meu...[35]

Formele şi spaţiile spre care se îndreaptă poezia denotaţiei sînt însă mult mai numeroase decît exemplele aduse în discuţie pînă acum. Există nu doar o poezie a logicii şi a silogismului, ci şi una a geometriei şi fizicii. Să ne gîndim doar la volumul *Laus Ptolemaei* al lui Nichita Stănescu, care el singur ar merita o analiză în detaliu. Am văzut mai înainte un fragment din poezia italianului Elio Pagliarani, în care formele celui mai pur limbaj ştiinţific interferează cu fragmente de adresare colocvială.

Există chiar şi o poezie a gramaticii, a fonologiei şi a semanticii, pe care o ilustrează germanul Helmuth Heissenbüttel sau, la noi, Gheorghe Iova. Metapoezia lui Bogdan Ghiu e şi ea construită cu mijloacele denotaţiei şi ale analizei obiective. Romulus Bucur schiţează în volumele sale o logică „prozastică" a sentimentelor, stărilor şi reacţiilor eului cotidian. Ioan Flora caută apele calme ale rostirii denotative pentru a-şi disciplina imaginaţia şi pulsiunile existenţiale. Multe alte nume din spaţiul poeziei româneşti, simptomatice pentru formele poeziei directe, ar trebui aduse în discuţie, începînd cu Mircea Ivănescu, Victor Felea şi Petre Stoica, trecînd printr-o anumită zonă a poeziei lui Virgil Mazilescu, Vasile Vlad şi Constantin Abăluţă, prin aforistica politică a lui Augustin Pop sau prin descriptivismul silogistic al lui Petru Romoşan sau Matei Vişniec, şi sfirşind cu generaţia încă tinerilor poeţi, reprezentată de Simona Popescu, Andrei Bodiu, Marius Oprea, Caius Dobrescu, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan S. Pop, Mihai Ignat, Svetlana Cârstean şi alţii.

4. LITERAR ȘI LITERAL

ÎNTRE DICȚIONAR ȘI RETORICĂ. Termenii *literar* și *literal* au fost deseori folosiți de-a lungul prezentelor considerații. Explicațiile noastre au nevoie de aceste cuvinte cheie. E greu să le ocolești. Sensul lor antinomic este extrem de binevenit în orice încercare de distingere a unor tipuri diferite de poezie. Din păcate, accepțiunile lor variază de la un poetician la altul. Todorov și Genette nu înțeleg același lucru prin noțiunea de limbaj *literar*. În ceea ce-l privește pe autorul *Figurilor*, se poate pune întrebarea – cum observă Nicolae Manolescu într-un articol[36] – dacă opinia sa asupra poeziei *literare* (tradiționale) nu e cumva subminată de interesul excesiv acordat figurii retorice. Căci distincțiile mereu reluate și rafinate asupra concepției despre limbaj a vechii retorici duc, în cele din urmă, la imposibilitatea de a mai echivala – potrivit postulatului inițial – literaritatea cu limbajul figurat. Același Nicolae Manolescu și, după el, Ștefan Augustin Doinaș[37], descoperă o viziune duplicitară asupra poeziei la Breton și Mallarmé, care, în texte și contexte diferite, susțin cînd caracterul literal, cînd caracterul literar al poeziei.

Care sînt, de fapt, sensurile exacte, primare, în versiunea dicționarului, ale celor doi termeni? După *Lexis* (ediția 1979), unul dintre cele mai complete *Larousse*-uri ale limbii franceze, cuvîntul *literal* este legat inițial de ideea de literă a alfabetului, apoi de spiritul literei. Este literal ceea ce respectă sensul strict al cuvintelor scrise. O traducere literală este o traducere cuvînt cu cuvînt, conformă cu originalul. Sensurile „retorice" ale cuvîntului nu sînt înregistrate nici în acest dicționar, nici în *DEX*-ul românesc, din care aflăm, totuși, în plus că noțiunea în discuție mai înseamnă și „textual", „exact".

Termenul *literar* apare abia o dată cu ideea și noțiunea de literatură. El privește așadar literatura, activitatea scriitorului. Este literar ceea ce are calitatea estetică recunoscută unei opere de literatură (sens cunoscut în Franța din 1830). În secolul nostru, termenului i se adaugă și o nuanță peiorativă, aceea de „lipsit de adevăr" și „artificial". Nuanță pe care *Dicționarul explicativ al limbii române* nu o înregistrează.

Și care, totuși, mi se pare esențială pentru înțelegerea accepțiunilor acestui cuvînt în vocabularul studiilor de neoretorică. Genette are, desigur, dreptate, atunci cînd pune semnul egalității între spațiul de manifestare a figurii și expresivitatea literară. *Literaritatea* unei poezii se naște dintr-un set de trăsături adăugate unui limbaj care altfel ar fi rămas comun și inexpresiv. Sensul literar al unui semnificat textual este obținut artificial, prin deviere și deformare semantică sau de altă natură. Este vorba de niște moduri ale abaterii întotdeauna reductibile. „Figura" neoclasicismului francez se deosebește prea puțin, ca scopuri și mijloace, de definiția lui Aristotel.

Dacă este artificial, limbajul literar e şi un limbaj lipsit de adevăr. Existenţa lui e una strict ornamentală. Orice podoabă e făcută să atragă atenţia privitorului (cititorului, în cazul de faţă) şi în felul acesta ea poate să ascundă ceva inferior ei, de obicei cea mai banală proză. Podoabele acestui limbaj fac parte dintr-un inventar cunoscut cu destulă precizie. A respecta acest inventar înseamnă a respecta o convenţie dată şi astfel a satisface aproape toate aşteptările cititorilor. Cîtă vreme se ştie cu destulă siguranţă ce este literatura şi cum funcţionează ea, sensul literar rămîne viabil.

Literalitatea e o descoperire de dată mai recentă. Sensul retoric al cuvîntului „literal" apare o dată cu o nouă mentalitate în înţelegerea poeziei. Revoltîndu-se împotriva propriei sale condiţii de trup prozaic înveşmîntat în hlamida figurilor, începînd cu primii poeţi moderni, textul liric va pretinde să fie citit în litera lui, ca un limbaj care nu spune mai mult decît ceea ce spune, aspirînd spre primordialitatea rostirii. Urmează că literalitatea implică răsfrîngerea cuvîntului asupra propriului său conţinut, pe care îl arată şi îl ascunde în acelaşi timp. Conţinutul acesta nici nu poate fi altfel comunicat, pentru că el este solidar cu expresia sa.

În realitate, în această situaţie nu se mai poate vorbi despre o formă independentă, analizabilă independent. Înlocuirea în limbajul criticii a noţiunilor de „formă" şi „conţinut" cu noţiunea de „structură" are probabil o legătură şi cu acest nou limbaj al poeziei care este, cum am mai spus, adevăratul limbaj poetic.

Să notăm, în concluzie, că poezia lui Rimbaud, Mallarmé, a simboliştilor şi suprarealiştilor, întreaga poezie considerată de Hugo Friedrich reprezentativă pentru lirica modernă este o poezie literală.

Susţinînd toate acestea, nu cred că m-am îndepărtat prea mult de spiritul în care Gérard Genette face următoarea afirmaţie:

> În poezia modernă cuvîntul este de neînlocuit *pentru că este literal*, în poezia clasică el poate fi înlocuit *pentru că este literar*.[38]

Această constatare lasă însă nerezolvată aceeaşi veche problemă a poeziei „enunţiative". Deşi caracterul literal al acesteia pare în afară de orice comentariu, ceva de comentat în ceea ce o priveşte rămîne încă. Literală este, în fond, şi poezia lui Pierre Reverdy şi poezia lui Kavafis. Dar ce diferenţă enormă între configuraţiile semantice ale textelor celor doi poeţi! Cum să-i compari şi ce elemente comune să găseşti? Nu pare Reverdy mai aproape de poeţii manierişti şi baroci ai secolelor XVI şi XVII, a căror creaţie se înscrie în conceptul acelei poezii traductibile despre care vorbeam mai înainte?

Literalitatea poeziei moderne comportă, şi ea, cel puţin o distincţie esenţială. Pentru că există o *literalitate produsă de conotaţie*, a devierii semantice ireductibile, şi o *literalitate cu o bază denotativă*, în care cuvintele spun exact ceea ce spun nu numai în limba poetului, ci şi în

limba celorlalţi oameni. Poezia fără imagini metaforice, poezia directă, înrudită cu proza, se află sub egida celui de-al doilea tip de literalitate.

TREI ANALIZE SIMPTOM. Sensul acestei discuţii se va clarifica şi mai mult dacă vom recurge şi de data aceasta la cîteva exemple. Pentru a păstra unitatea discuţiei, le vom alege pe toate din spaţiul poeziei româneşti. Să vedem mai întîi cazul poeziei literare. Iată o strofă prea bine cunoscută dintr-o poezie a lui Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia:*

Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;
Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc.
Şi-ale valurilor mîndre generaţii spumegate
Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.

Înainte însă de a trece la analiză, să-i dăm cuvîntul lui Roland Barthes pentru cîteva clarificări importante:

În perioada clasică proza şi poezia sînt mărimi, diferenţa lor poate fi măsurată [...]. Dacă denumesc proză un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gîndirea, şi dacă denumesc „a“, „b“, „c“ atribute particulare ale limbajului, inutile dar decorative – cum ar fi metrul, rima sau ritmul imaginilor –, întreaga suprafaţă a cuvintelor va lua în dubla ecuaţie a domnului Jourdain forma:
Poezie = Proză + a + b + c
Proza = Poezie – a – b – c
De aici reiese în mod evident că Poezia este totdeauna diferită de Proză. Dar această diferenţă nu este una de esenţă; ea ţine de cantitate. Ea nu atentează deci la unitatea limbajului, care este o dogmă clasică.[39]

Chiar dacă ele fac parte dintr-o poezie cu temă romantică, versurile lui Grigore Alexandrescu sînt aproape tipice pentru discursul poetic de factură clasică, cel din ecuaţia lui Roland Barthes. Strofa conţine două enunţuri destul de banale: „Umbrele lungi ale turnurilor stau culcate peste apă“ şi „Valurile apei se izbesc ritmic de zidul mănăstirii“, rescrise însă în limbajul prescris al poeziei.

Ce înseamnă aici „prescris“? Faptul că pentru a transforma în poezie cele două enunţuri în proză trebuie să recurgi în mod obligatoriu la structura versului, la imperativele ritmice şi stilistice ale versificării. În cazul de faţă, lungimea versului nu este un element indiferent temei abordate. Subiectul istoric al textului impune o gravitate, o solemnitate a tonului, induse încă din prezentarea cadrului fizic. Poezia e scrisă în versuri egale, de cîte 15 şi 16 silabe. Emistihurile se compun fiecare din cîte un anapest şi un peon retoric, rezultînd în final un ritm trohaic care întăreşte marţialitatea rostirii. Cezura de la jumătatea versului marchează şi ea, o dată în plus, cadenţa gravă, maiestuoasă a desfăşurării sensului[40].

Poezia clasică e o poezie scrisă pentru ureche şi nu pentru ochi. Ea obligă la o lectură vocală, chiar dacă această lectură se produce doar în gînd. Citirea nu devine în felul acesta mai puţin orală.

Unitatea gramaticală a limbajului este aici în mod firesc respectată. Cele trei mari secvenţe semantice (versul 1, versul 2 şi versurile 3-4) sînt logice, raţionale. Din punct de vedere al principiului exprimării clare, concise, corecte, ele nu contravin normelor din uzajul zilnic. Primele două versuri sînt două segmente propoziţionale. (Predicatul „se prelungesc" fiind în redundanţă cu predicatul „se întind", putem considera că ele semnifică o singură unitate predicativă). Ultimele două se constituie dintr-o propoziţie dezvoltată, ruptă la jumătate de cezura finală a versului 3.

Este evident, însă, că din punct de vedere topic strofa lui Alexandrescu e mult diferită de geometria liniară a exprimării comune. Faptul acesta nu are nimic neliniştitor. Inversiunea, ca şi repetiţia unor structuri morfologice („ale turnurilor", „ale valurilor") fac parte dintr-un orizont de aşteptare prestabilit. Utilizarea neobişnuită a ordinii cuvintelor în enunţ nu este aici sinonimă cu o violare a codului sintactic. Ea reprezintă o figură între altele, înscrisă în canonul abaterilor permise. Rima (încrucişată) este, fără îndoială, aici, doar o „sclavă a sensului" (cum pretindea Boileau). Sonoritatea finală comună a rimelor nu conduce (precum în simbolism) la paronomasie, adică la contaminare semantică, la atragerea cuvintelor, indiferent de sensul lor, în aceeaşi sferă a unui înţeles mai general, cu valoare metaforică pentru restul substanţei lingvistice. „Culcate" şi „spumegate", „prelungesc" şi „izbesc" sînt rime antitetice, deşi acesta s-ar putea să fie un rezultat al întîmplării.

Figurile lexicale au o valoare într-adevăr decorativă. Sintagma „peste unde stau culcate" nu este propriu-zis o personificare. Expresia verbală „stau culcate" funcţionează aici ca un sens secundar (cunoscut uzajului), şi nu figurat. Epitetele „dimpotrivă", „mîndre" şi „vechi" sînt epitete doar aşa cum le-am scris, între ghilimele. Ele au rolul de a împodobi obiectul numit, nu de a-l revela sub un aspect al său mai puţin obişnuit. Singura figură cu adevărat spectaculoasă este „generaţii spumegate", dar şi această imagine îşi anulează dintru început forţa de impact prin chiar contextul care singur o traduce. „Ale valurilor mîndre generaţii spumegate" e un enunţ compact în care abaterea metaforică îşi conţine propria modalitate de reducere: „generaţii spumegate" = „valuri ce se izbesc din trecut şi pînă astăzi în zidul vechi al mănăstirii".

Strofa întîi a poeziei *Umbra lui Mircea. La Cozia* e descriptivă. Ea are caracter de decor. Primele patru versuri ale textului împreună cu ultimele două au menirea de a alcătui o ramă pentru meditaţia istorică ce va constitui adevăratul miez al poeziei.

Să vedem însă care sînt elementele acestui decor. Sînt ele alese la voia întîmplării, sînt ele indiferente pentru rememorarea istorică și dezlănțuirea retorică ce vor urma? Cîtuşi de puțin. „Turnuri", „umbre", „țărm", „valuri", „zid", „mănăstire" sînt motive care schițează un tablou măreț, sacru, misterios, în ultimă instanță stereotip pentru orice gest poetic clasico-romantic de evocare a unor figuri grandioase și pentru orice meditație emfatică asupra timpului istoric. Tabloul e construit după toate regulile traductibilității. Este clar, de pildă, încă din prima strofă, că tot ceea ce ne va prezenta poetul în continuare va fi o realitate poetică subsumată unei teme majore. Cu un astfel de exordium nu se poate glumi, cititorul știe bine ce i se va oferi mai departe.

În sfîrşit, încercînd să facem o comparație între aspectul sonor și aspectul semantic al strofei, observăm imediat superioritatea estetică a celui dintîi. Valoarea poeziei lui Grigore Alexandrescu se concentrează în ritmică și eufonie, în versificație. Este evident că originalitatea poeților aparținînd sferei literarității sensului e rezultatul unei deosebite înzestrări prozodice.

Să încercăm să vedem în continuare de ce poezia modernă nu mai este un text traductibil, reductibil la un virtual fragment de „proză", de ce trebuie să vorbim în cazul ei despre un sens literal, iar figurile prin care se manifestă acest sens nu mai sînt propriu-zis niște „figuri", ci, mai degrabă, niște „imagini"[41]. Propun spre analiză o scurtă poezie a lui Dimitrie Stelaru intitulată *Sfîrşit*:

Ascultă-mă, ascultă neliniștea pașilor
Din somn – drumuri ascunse în lună;
Largurile, pînzele nopților cresc –
Pe-aproape cartea le adună.
De jur împrejur o legendă,
Ca un sol, tulbură trecerea.
Aburul trupului blestemă cerul
Gloria fulgeră ca o stea.

Mai poate fi transpus acest poem în ecuația Poezie = Proză + a + + b + c? Există niște enunțuri comune, neutre din punct de vedere al figurației verbale, la care să putem reduce cele două strofe? Cu siguranță nu. Poezia în întregul ei este produsul unui sentiment pe care l-am putea descrie eventual prin fraza „simt că în curînd voi muri." De la un capăt la altul, poezia nu pare altceva decît o metaforă a presimțirii morții. Cel puțin, aceasta poate fi prima noastră impresie. Ea nu constituie însă singura cale a unei posibile interpretări. Poemul pe care îl avem în față se recomandă, înainte de toate, prin ambiguitatea sa voită. Sensul integral al comunicării scapă aici poetului însuși.

Să urmărim acum nivelele de organizare ale poeziei. Din punct de vedere fonologic şi prozodic, puţine elemente spectaculoase sînt de consemnat. Poezia are un ritm, dar ritmul acesta nu mai e scos dintr-un inventar de scheme acustice, cum se întîmplă în poezia clasică. Ritmul aici e liber şi el rezultă din cadenţa desfăşurării imaginilor, dintr-un fel de respiraţie metrică inegală din punct de vedere silabic. Faptul că versurile 2-4 şi 6-8 rimează nu ne poate înşela. Rimele acestea nu ţin de o necesitate a versificaţiei şi tocmai de aceea ele par întîmplătoare. Cum ar spune Boileau, sensul trebuie să alerge după substanţa lor fonetică pentru a le ajunge.

Mai mult decît atît, cele două rime din ultima strofă sînt disonante, ele insolitează aşteptarea omofonică a cititorului. „Trecerea" rimează cu „stea" doar vizual, prin repetarea grupului „-ea", nu şi auditiv.

Despre o simetrie a emistihurilor nu mai poate fi vorba aici. Versurile nu mai sînt marcate de cezuri care să le împartă în unităţi egale, repetabile. Logica distribuirii enunţurilor în rînduri cu valoare de vers ar pretinde, de exemplu, ca sintagma „din somn" să aparţină primei unităţi lingvistice. Nu pauzele dintre segmentele metrice organizează grafic poezia, ci altceva, un sentiment interior greu de explicat. Iată o altă posibilă dispunere în pagină a primei strofe:

Ascultă-mă,
Ascultă neliniştea paşilor din somn –
Drumuri ascunse în lună;
Largurile,
Pînzele nopţilor cresc –
Pe-aproape cartea le adună.

O privire atentă asupra noului aspect grafic al poeziei ne poate arăta că sensul ei devine oarecum altul. Forma este şi ea, la urma urmelor, un element al mesajului, al semnificaţiei.

Dar să urmărim în continuare nivelul sintactic. Spre deosebire de Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru face din sintaxă o formă de violare a normei gramaticale. Cele trei linii de pauză din cuprinsul celor două strofe au o valoare semantică. Cititorul e obligat să le citească, pentru a putea astfel reface elementele de sens de care are nevoie. Primele două versuri ale poeziei ar putea fi înţelese aşa: „Ascultă-mă, ascultă neliniştea paşilor din somn *care sînt* [ca] *nişte* drumuri ascunse în lună." Imaginea astfel obţinută, clară din punct de vedere gramatical, ar fi însă o absurditate chiar şi în ordinea unei logici poetice oricît de elastice. Putem da şi o altă interpretare grafemului „–": „Somn(ul) *seamănă cu nişte* drumuri ascunse în lună", ceea ce ar fi mai plauzibil. Cert este că nu vom şti niciodată cu precizie ce a vrut poetul să spună prin primele două versuri ale poeziei.

În realitate, problema lui „a vrut să spună" este exclusă din poezia modernă[42]. Poetul spune şi atît, el nu are nimic, nici un sens clar şi prestabilit, de ascuns. El vorbeşte literal şi cuvintele sale trebuie să fie luate şi înţelese ca atare. Cum însă, cîtă vreme aceste cuvinte se înscriu într-un spaţiu de apăsată ambiguitate?

Nu putem să nu remarcăm indeterminarea ca şi absolută atît a mesajului, cît şi a raporturilor dintre cuvinte şi o eventuală referinţă. Cui i se adresează poetul? Cititorului, iubitei, unui prieten, propriei sale conştiinţe? Nu putem formula un răspuns clar. Apar însă nenumărate alte întrebări posibile: Ai cui sînt paşii care tulbură somnul? Ce sînt „largurile" şi de ce această substantivizare la plural a unui adjectiv? Despre ce fel de carte vorbeşte poetul? O carte a vieţii? O carte a sorţii? Propriul său manuscris? Ce înseamnă „aproape"? „Aproape" de cine? E inutil să continuăm şirul întrebărilor şi în legătură cu cea de-a doua strofă. Orice răspuns al nostru nu poate fi decît o presupunere.

Există însă şi o problemă a titlului. Cuvîntul „sfîrşit", aşezat ca antet al poeziei, are menirea să indice un posibil drum al interpretării. „Sfîrşit" poate însemna aici „moarte", cum sugeram la început. Însă la fel de bine: „punct final al unei acţiuni", „limită temporală sau spaţială", „final de zi, de anotimp, de epocă" etc. Titlul ilustrează şi el noua condiţie semantică a poeziei moderne. El şi-a pierdut caracterul univoc şi explicativ din poezia anterioară, pentru a deveni ambiguu, nedeterminat ca textul însuşi. Titlul încetează astfel a mai fi un indice de cod al poeziei. Cititorul se vede deposedat şi de ultima sa şansă de a reduce ceea ce citeşte la un înţeles logic şi raţional, general.

Ultimele observaţii pe care aş vrea să le mai fac privesc gradul de închidere al mesajului acestei poezii. Nu atît faptul că nu ştim cui i se adresează poetul e aici de primă importanţă, cît caracterul opac al discursului. O puternică undă de conotaţie semantică contaminează de la bun început cuvintele.

Vocabularul lui Dimitrie Stelaru nu se mai compune din „cuvintele tribului". Poetul îşi administrează singur sensurile şi rămîne indiferent faţă de minima transparenţă de care cititorul ar avea nevoie pentru a ajunge măcar la iluzia unei minime relaţii de comunicare. Expresia „de jur împrejur" şi-a pierdut cu totul sensul ei obişnuit, pentru că ea nu mai încercuieşte ceva determinat: corpul, eul, o casă, un peisaj etc. „O legendă" „tulbură trecerea". Ea seamănă cu „un sol". Trecerea poate fi aici o trecere spre moarte, dar şi trecerea timpului, a anotimpului etc. De ce e comparată legenda cu un sol e greu de spus. Am putea să facem o legătură între „legendă" şi „cartea" din prima strofă. Dar mai este cartea aceasta o carte cu pagini materiale, un volum de scrieri? Nu e vorba, totuşi, de altceva?

Un scurtcircuit inexplicabil, declanşat pe reţeaua semnificaţiilor, a modificat toate legăturile fireşti dintre cuvinte şi poezia în întregul ei

a devenit un spaţiu ermetic. Mesajul se închide asupra propriei sale naturi. Literalitatea conotativă a textului suprimă orice putinţă de interpretare univocă a ceea ce se spune. O individualitate subiectivă ireductibilă s-a întrupat într-un limbaj care pare să ne ignore pe noi, cititorii. Iar celui care scrie faptul acesta i se pare firesc. Dacă n-ar fi fost aşa, şi-ar fi luat nişte minime măsuri de precauţie.

Am ales pentru ilustrarea poeziei literale denotative un poem intitulat *Vacanţă* dintr-un volum din 1970 (*Poesii*) al lui Mircea Ivănescu:

Dimineaţa, ea se scula foarte devreme,
să vadă cum răsărea soarele. Eu dormeam – şi prin somn
o auzeam ridicîndu-se din pat, fumînd, sau citind
şi întorcea atît de repede paginile încît eram sigur
că dormeam între fiecare din ele.
La început, îmi cerea să merg cu ea. Pe urmă a renunţat.
Se ducea singură, undeva în pădure – cu vreo carte,
sau doar aşa, singură, cu ochii închişi, stînd
la soarele timpuriu. Eu dormeam. Mă duceam mai tîrziu
să o caut. Cîteodată îmi surîdea văzîndu-mă.
Alteori rămînea serioasă.

Există situaţii în care, pentru a stabili apartenenţa unui text la un gen sau altul de discurs, sîntem nevoiţi să apelăm la criterii exterioare esteticului în sens obişnuit. Iată numai cazul de faţă. Poemul lui Mircea Ivănescu nu este un fragment decupat dintr-o scriere în proză deasupra căruia s-a aşezat la repezeală un titlu. Enunţurile nu acoperă compact pagina, ele mimează ideea de vers, deşi versificaţia metrică îi e cu totul străină textului. Tocmai dispunerea specială a materiei lingvistice în pagină face din această scriere un poem şi nu altceva. Altfel, poetul îşi prozaizează discursul cu bună ştiinţă. Nici măcar începuturile de rînd nu sînt scrise cu literă mare.

Tot ceea ce se spune în cuprinsul poemului e aparent de o mare banalitate. Să fi făcut parte dintr-o lucrare narativă, propoziţiile lui Mircea Ivănescu s-ar fi constituit într-un fel de moment pregătitor pentru o întîmplare ulterioară. În proză, aceasta ar fi fost partea afectată prezentării datelor problemei. Adică: Sîntem în vacanţă; există un cuplu; ea se scoală devreme; lui îi place să (mai) doarmă; ea iese în natură; cînd se trezeşte, el se duce să o caute; în sfîrşit – reacţiile ei cînd îl vede pe bărbat. Atît ne spune, în mare, şi poezia.

Şi totuşi, prozaismul acesta afişat, nepăsarea faţă de orice posibilitate de marcare a textului prin unele „poetisme" la îndemînă (cîteva epitete, de pildă), tonul sec, liniştit, apatic aproape, al rostirii, jocul segmentării discursului în enunţuri cînd mai lungi cînd mai scurte, eludarea sentimentului şi perspectiva comportamentistă a derulării

subiectului sînt nişte forme nu de îndepărtare de poezie, ci de apropiere de ea.

Textul acesta este, paradoxal, ca orice poezie a lui Blaga sau Nichita Stănescu, concretizarea lingvistică a unei revelaţii, a unei intuiţii inefabile în ordinea existenţei. Dar această existenţă e una deposedată de fantasmele oricărui orizont metafizic. Dimineaţa lui Mircea Ivănescu, gesturile bărbatului şi gesturile femeii sînt nişte manifestări ca oricare altele. Ele nu sugerează ceva aflat dincolo de litera textului, nu simbolizează, nu ascund. Discursul poetic se alcătuieşte dintr-un vocabular sărac şi tern, sintaxa e corectă şi simplă, deşi nu lipsită de rafinament. Verbele sînt prezente din abundenţă, ceea ce arată că ne aflăm în faţa unui text mai degrabă narativ decît descriptiv. Ar fi poate preferabil să spunem că avem de-a face cu o naraţiune descriptivă exactă şi economică, deloc lipsită de complexitate.

Dimineaţa din poemul *Vacanţă* e un moment anodin dar semnificativ pentru viaţa unui cuplu, în care partenerii se simt bine, fiecare cu obiceiurile lui. Obiceiurile femeii sînt capricii, ale bărbatului inerţii. În balanţa vieţii în comun există un anume dezechilibru.

Spectacolul pe care îl înregistrează textul e dublu: pe de o parte, actele de independenţă ale femeii, pe de alta, actele-răspuns ale bărbatului, care este şi eul emiţător al discursului. Femeia se trezeşte dis-de-dimineaţă pentru că are plăcerea să urmărească răsăritul soarelui, ea fumează, citeşte, întoarce grăbită (nervoasă sau neatentă?) paginile, îi cere bărbatului să meargă cu ea, apoi renunţă, pleacă în pădure, ia sau nu o carte cu ea, stă cu ochii închişi la soare; cînd apare bărbatul, surîde sau rămîne serioasă.

Bărbatul e inerţial, el doarme pînă tîrziu, aude în somn răsfoitul paginilor, n-o însoţeşte cu plăcere pe femeie în plecările ei prea matinale, o caută mai tîrziu, o găseşte şi consemnează reacţiile ei atunci cînd îl vede. Femeia e un actor, bărbatul un spectator (implicat).

Poemul se desfăşoară cu lentoare spre un final în care e condensată cea mai mare cantitate de neprevăzut, adică de poeticitate. De ce uneori femeia surîde, iar altădată rămîne serioasă? În subtextul ultimelor două versuri ale poeziei se insinuează, în pofida tonului care-şi păstrează neutralitatea iniţială, perplexitatea. Nici „subiectul liric", nici noi, cititorii, nu ştim de ce femeia se poartă astfel. Banalitatea comportamentului ei e una exterioară. Surîsul şi seriozitatea sînt semnele unei trăiri secrete. Despre această trăire secretă poetul nu poate spune nimic, nici măcar la modul ipotetic. Revelaţia despre care vorbeam mai înainte constă în aceea că faţă de acelaşi stimul stereotip femeia reacţionează diferit. De ce aşa?

Poemul este scris tocmai pentru că la această întrebare nu se poate răspunde. Textul denotează o realitate, dar refuză să pătrundă şi în spaţiul intern al conotaţiilor psihologice[43].

În ciuda celor afirmate pînă acum, ultimele două propoziții ale poemului sînt, din punctul de vedere al logicii narative, pertinente și într-un text în proză. Există un singur enunț pe care nu-l putem judeca din perspectiva unei gramatici a prozei: „și întorcînd atît de repede paginile încît eram sigur / că dormeam între fiecare din ele." Ce se ascunde aici, o metaforă-paradox sau o parafrază și în același timp o ironie pentru „încetineală"? Ambiguitatea aceasta nu este întîmplătoare. Procedeul care o provoacă are funcția – minimală, dar funcție – de a sublinia caracterul non-epic al textului pe care îl citim.

Acest gen de poezie denotativă, transparentă, obiectivă, ilustrat de poemul lui Mircea Ivănescu, poate fi, și el, definit printr-o ecuație similară celei propuse de Roland Barthes, dar negativă:

Poezie = Proză – a – b – c ,

în care „a", „b", „c" ar desemna un grup de elemente poetice discrete, neverosimile într-o scriere epică, definibile totuși, din perspectiva caracteristicilor prozei, ca niște absențe. Am putea, deci, să spunem că „a" = discurs compact, „b" = narativitate evenimențială determinată, „c" = discursivitate logică etc.

NOI CONCEPTE DISTINCTIVE. Cele trei exemple pe care le-am analizat, versurile lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru și Mircea Ivănescu, sînt specifice unor mentalități diferite de a simți, gîndi și face poezia. Una dintre ciudățeniile acestei situații e aceea că poezia literală denotativă pare să aibă mai multe puncte comune cu poezia literară, ornamentală decît cu celălalt tip de poezie modernă. Între Dimitrie Stelaru și Mircea Ivănescu, ambii poeți moderni contemporani, distanța pare să fie mai mare decît între Mircea Ivănescu și Grigore Alexandrescu, poet din prima jumătate a secolui XIX. Strofa liminară a poemului *Umbra lui Mircea. La Cozia*, deși caracterizată prin condiția sa de discurs împodobit, are o transparență care vine tocmai din aspectul său traductibil. Transparența poemului *Vacanță* este un efect al directeții sale prozastice. În schimb, poezia *Sfîrșit* e ambiguă de la un capăt la altul, de unde opacitatea sa semantică.

Din punctul de vedere al lizibilității imediate, între poezia clasică și creația unor poeți ca Robert Frost, Kavafis, Brecht, Charles Olson, Cesare Pavese, Wolf Wondratschek etc. nu putem stabili o distanță convingătoare. Diferențele, uneori absolute, încep de la concepția despre lume, eu, cititor, limbaj, încolo.

Ținînd seama de toate observațiile de pînă acum putem spune că, de-a lungul timpului, în chiar interiorul poeziei, se manifestă două mișcări contrare, fundamentale: una tinde să închidă limbajul asupra propriei sale naturi ambigue și opace, cealaltă să-l deschidă spre transparență și comunicarea cu cititorul. Iată doar poezia trubadurilor, împărțită în *trobar plan* și *trobar clos*. Sau iată doi romantici

englezi, buni prieteni şi poeţi de geniu, Wordsworth şi Coleridge, primul concepîndu-şi poemele în regimul directeţei şi al simplităţii limbajului, celălalt făcînd elogiul imaginaţiei primare care transformă realitatea şi obscurizează exprimarea. Am văzut, pe de altă parte, în privinţa poeziei moderne, cît de incompatibili sînt doi poeţi ca Reverdy şi Kavafis. Dar ce concepte distinctive să folosim pentru a descrie deosebirile fundamentale dintre cele două mari tipuri de limbaje poetice? A opune „transparenţa" „opacităţii" ar fi, totuşi, prea puţin. Termenii îşi datorează sensul unei baze etimologice prea simple, în care mecanismele semantice şi pragmatice ale limbajului nu sînt implicate.

Avem, în schimb, o altă pereche de noţiuni – e adevărat nu foarte frecvente în limbajul critic – cu sensuri mult mai consistente, mai bine nuanţate şi mai exacte. Este vorba de cuplul *tranzitiv/reflexiv*, la care am apelat deja în paginile anterioare, pe care îl întîlnim şi în metalimbajul lingvisticii tradiţionale, un cuplu fundamental pentru înţelegerea relaţiei gramaticale dintre subiect, verb şi obiect, a sensurilor unei acţiuni şi a rezultatelor acesteia. Dubla accepţie, gramaticală şi stilistică, a acestui binom antinomic nu complică deloc situaţia, aşa cum ar putea părea la o primă vedere. Dimpotrivă, tocmai acest îndoit aspect al sensului celor două cuvinte pledează în favoarea reexaminării cu toată atenţia a utilităţii lor explicative. Posibilitatea de a cupla mecanismele de funcţionare ale verbului cu mecanismele semantice ale limbajului poetic reprezintă un avantaj ce nu trebuie pierdut.

III. DUBLA INTENȚIE

1. DISTINCȚIILE LUI TUDOR VIANU

ECUAȚIA COMUNICĂRII. Orice discuție despre poezie conduce inevitabil la proză. În *Formele literaturii moderne* Jovan Hristić nu poate ocoli o tonalitate ușor persiflantă atunci cînd în capitolul *Poezia și Proza*[1] arată că necesara „revoluție în disciplinele umaniste", despre care scria în 1924 I.A. Richards, întîrzie să se producă. Disocierea poeziei de proză rămîne în continuare o chestiune controversată, insolubilă, atîta vreme cît criteriul istoricității formelor și genurilor literare e ignorat, în baza aceleiași prejudecăți a esenței metatemporale.

Reciproca e însă la fel de valabilă. Nu putem discuta despre proză, fără a ajunge la poezie. Această reversibilitate a perspectivelor, această intercondiționare reciprocă a celor două mari domenii ale literaturii este, în ultimă instanță, firească. Trăsăturile care separă, în linii mari și nu foarte precise, proza de poezie sînt niște trăsături ale limbajului literar pe care le putem observa încă din cîmpul limbajului utilitar.

Pentru a face mai inteligibilă concepția stilistică pe care se sprijină edificiul *Artei prozatorilor români,* Tudor Vianu așază înaintea paginilor propriu-zise de comentariu și analiză un studiu intitulat *Dubla intenție a limbajului și problema stilului.* Pornind de la constantele limbii comune, pentru a ajunge la condițiile de existență ale expresiei individuale, teoria „dublei intenții" își extrage argumentele și exemplele atît din spațiul prozei, cît și din cel al poeziei, însă cu predilecție din ultimul. Faptul nu trebuie să ne surprindă. Ca să înțelegi specificul prozei, trebuie să deții o viziune închegată și nuanțată asupra limbajului poeziei, asupra raportului dintre ideea de subiectivitate și imperativele comunicării.

Dense și persuasive, bogate în implicații și sugestii pentru alte posibile operații de disociere, paginile studiului debutează cu constatarea că limbajul uman e cîmpul de manifestare a două intenționalități

verbale contradictorii, deşi aflate în relaţie de solidaritate. Limbajul fiind mijlocul cel mai obişnuit şi cel mai sigur de comunicare socială, el implică transmiterea de mesaje conotate atît de prezenţa emiţătorului, cît şi de cea a destinatarului. Fiecare dintre cele două instanţe acordă enunţului, prin simpla lor prezenţă în ecuaţia comunicării, valori proprii, distincte. Iată cum descrie Tudor Vianu această situaţie:

> Cine vorbeşte comunică şi se comunică. O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme, „reflexiv" şi „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce şi sînt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare.[2]

Cele două categorii stabilite de Tudor Vianu intră, desigur, într-o relaţie de sinonimie parţială cu altele, discutate în paginile anterioare, cum ar fi *conotaţie / denotaţie, emoţional / raţional* etc. Nu este o noutate faptul că limbajului i se atribuie o valoare în acelaşi timp afectivă şi instrumentală, pentru că orice comunicare implică o sursă marcată subiectiv şi o destinaţie, valabilă numai din perspectiva unui cod unanim acceptat. Dar ceea ce-l interesează în primul rînd pe Tudor Vianu sînt efectele în planul limbajului ale orientării spre individualitate sau generalitate. Numai de aici încolo este posibilă o teorie a expresiei literare şi a stilului.

Valoarea tranzitivă sau reflexivă a limbajului creşte sau scade în funcţie de conţinutul a ceea ce se comunică. Cu cît mesajul transmis este mai general, cu atît e sacrificată intimitatea celui care vorbeşte. Limbajul ştiinţific şi cel matematic tind astfel spre o reflexivitate zero, în timp ce limba versificată a poeziei determină caracterul mult redus al funcţiei tranzitive. Tudor Vianu pomeneşte numele lui Eminescu şi Racine şi se opreşte asupra versului „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne" pentru a constata „abisul fără fund" al implicaţiilor lui afective:

> Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înţeles emotiv şi muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului.[3]

O întrebare care se poate pune deja e aceea dacă reflexivitatea reprezintă o valoare psihologică sau semantică. Exemplul ales ne arată că limbajul poetic este gîndit nu dintr-o perspectivă lingvistică, de tipul celei propuse de Jakobson – pentru care mesajul unei poezii are calitatea de a se desemna pe sine ca într-o răsfrîngere în oglindă – ci dintr-un punct de vedere mai apropiat de stilistica lui Bousoño, pentru care lirismul este forma de manifestare a unui conţinut interior ireductibil.

Oricum, perspectiva rămîne netranşată, mai ales că în continuare se pune şi problema cititorului, care reuşeşte să realizeze caracterul reflexiv al acestui vers doar în măsura în care şi-l interiorizează. Prin urmare, nu este suficient ca intenţia reflexivă să se concretizeze

într-un enunţ, ea trebuie să fie şi sesizată. Încercînd să descifrăm aspectele subtextuale ale aserţiunilor lui Tudor Vianu, vom ajunge în mod firesc la constatarea că trăsăturile unei comunicări sînt determinate nu doar de scopul pe care îl urmăreşte emiţătorul şi de capacitatea destinatarului de a descifra ceea ce i se transmite, ci şi de aspectul formal şi semantic al mesajului.

Cu excepţia faptelor lingvistice de natură matematică şi ştiinţifică, orice alt tip de comunicare, fie ea artistică sau uzuală, presupune o cooperare a celor două intenţii fundamentale ale limbajului. Una din ele va fi aproape întotdeauna preponderentă. Însă – constată Tudor Vianu – în limba instrumentală, comună, caracterul pragmatic al verbalizării „scade valoarea limbii ca document interior." Reflexivitatea unui act lingvistic comportă forme diferite de manifestare. Faptul acesta e în directă legătură cu gradul în care individul îşi asumă propria interioritate. Conştiinţa umană se compune din „straturi mai socializate şi mai impersonale" dar şi din „pături mai intime şi mai subiective."

OBSCURITATE ŞI CONVENŢIONALISM. Punînd problema zonelor mai adînci ale individualitătii, Tudor Vianu revine la chestiunea poeziei şi a expresiei poetice, atingînd, în trecere, şi cazul unei eventuale reflexivităţi absolute. Modul în care e gîndită situaţia mesajului cu o tranzitivitate apropiată de zero ne ajută să facem un pas înainte în înţelegerea perspectivei din care e privită dimensiunea reflexivă. Delirul unui nebun nu constituie un fapt lingvistic pertinent pentru discuţia iniţiată, suprarealismul însă da.

De data aceasta sîntem confruntaţi cu o problemă de *poietică* a scriesului. Faptul e semnificativ încă o dată. Situarea psihologică a individului în mesaj pare să fie mai importantă decît aspectul semantic al mesajului. De fapt, nu cred că sîntem chiar atît de aproape de Bousoño. Psihologismul esteticianului român e subsumat unei mai ample apercepţii ontologice, chiar dacă perspectiva aceasta nu e clar afirmată. Vorbindu-ne despre operele suprarealiştilor, „însufleţite de năzuinţa de a transcrie lectura cea mai adîncă a conştiinţei în sine însăşi", Tudor Vianu are în vedere nu doar aspectul psihic al acestei lecturi, ci şi fondul intim al subconştientului. Poezia dicteului automat e adusă în discuţie nu pentru valoarea sa, ci pentru caracterul ei simptomatic. Adîncimea textelor suprarealiste devine astfel o „veleitate". Accentuarea laturii subiective a comunicării duce la obscuritate, aceasta fiind urmarea unui proces implacabil de „desocializare a expresiei." E atinsă astfel o chestiune cu totul delicată şi esenţială în descifrarea sensurilor poeziei moderne, asupra căreia, din păcate, Tudor Vianu nu zăboveşte prea mult.

Dar în 1940, anul în care apare studiul pe care încerc să-l analizez aici, problema obscurităţii în poezie putea fi pusă nu numai în

legătură cu eşecul revoluţiei suprarealiste, ci şi în legătură cu creaţia lui Ion Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Voronca şi Fundoianu. Poetica prozaică, „tranzitivă" a lui Bacovia, din cele două volume publicate în 1930 (*Cu voi*) şi 1936 (*Comedii în fond*) l-ar fi putut, de asemenea, interesa. Viziunea asupra celor două intenţii ale limbajului în manifestarea lor literară concretă ar fi putut fi astfel nuanţată şi ferită de excese.

Este surprinzător să constatăm că Tudor Vianu, acest fin analist, se lansează din cînd în cînd în absolutizări riscante, lipsite de acoperire. Iată două din generalizările sale pripite:

Una din cauzele obscurităţii în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipseşte pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet şi mai profund nu mai ajung să mai comunice cu alţii. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înţeles, creşterea intenţiei sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate şi convenţionalism. Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăşi a limbajului.[4]

Totuşi, aceste primejdii nu sînt atît de mari precum par. Ba chiar am putea spune că, bine puse în valoare de sensibilitatea unui scriitor adevărat, ele pot deveni nişte şanse ale împrospătării limbajului literar, ale depăşirii convenţiei. Obscuritatea nu este în orice situaţie un echivalent al ininteligibilităţii. Tranzitivitatea mesajului literar nu conduce obligatoriu la superficialitate. Explorarea şi valorificarea intensivă a componentelor subiective şi obiective ale limbajului se constituie în demersuri artistice a căror îndreptăţire nu mai poate fi pusă astăzi sub semnul îndoielii. Obscuritatea nu este decît în unele cazuri expresia unei înzestrări poetice mediocre, iar mediocritatea nu poate fi suspectată de dorinţa unei exprimări „cît mai complete şi mai profunde."

Lucrurile sînt, în fond, cu mult mai complicate. Obscuritatea semantică a unui text poate să nu aibă nici o legătură cu voinţa unei exprimări subiective de adîncime. Góngora, de exemplu, e un poet baroc, iar caracterul opac şi ermetic al textelor sale e rezultatul exterior al unei complicări voite, prin alegorii extensive, a discursului. Obscuritatea e aici efectul utilizării unor artificii în ultimă instanţă traductibile, reductibile la o normă comună de inteligibilitate[5]. Dacă „obscuritatea" produce „făcătura artistică" şi ea presupune un stil al încifrării arbitrare şi al profunzimii simulate, atunci nici Góngora, nici suprarealiştii nu pot fi suspectaţi de aşa ceva. Chestiunea obscurităţii mimate, lipsită de o motivare onto-psihologică, e minoră şi e neaşteptat faptul că atenţia lui Tudor Vianu – unul dintre cei mai importanţi exegeţi ai poeziei lui Ion Barbu – nu e deloc reţinută de condiţionările majore ale adevăratei obscurităţi în poezie.

În momentul în care autorul român îşi construia teoria, exista deja o serie întreagă de scriitori importanţi în legătură cu care s-ar fi putut discuta la modul cel mai serios chestiunea reflexivităţii cu

tendinţă absolută: Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Joyce, Ezra Pound, Lorca şi alţii.

Mi se pare, de asemenea, greu de acceptat opinia lui Tudor Vianu potrivit căreia „preocuparea scriitorului de a se face înţeles" ar fi o cale sigură spre convenţionalitate şi expresie superficială. Accentuarea aspectului tranzitiv s-ar confunda astfel cu lipsa de interes artistic a textului poetic rezultat. Ideea sugerată e accea că numai un echilibru bine controlat între cele două componente, reflexivă şi tranzitivă, ale limbajului ar putea susţine condiţia literaturii de valoare.

Lipsa de viabilitate a acestor puncte de vedere e însă astăzi evidentă, pentru că tocmai operele scriitorilor „obscuri" amintiţi mai înainte au devenit de multă vreme norme literare şi emoţionale de la care literatura se abate în continuare, în nu puţine cazuri exact în sensul unei mai decise voinţe de comprehensibilitate şi comunicare directă cu cititorul.

Probabil însă că absolutizările lui Tudor Vianu sînt determinate de graba de a tranşa chestiunea expresivităţii în favoarea unui aspect ce priveşte tocmai materia propriu-zisă a cărţii, analizele referitoare la arta prozatorilor români. Erorile pe care le-am sesizat sînt, după cum se vede, nişte deformări specifice, rezultate din supunerea demersului teoretic faţă de scopul mare al întregii cercetări.

STILUL CA ADAOS. Partea a doua a textului e o aplicare a ideilor de reflexivitate şi tranzitivitate la materia prozei. Exemplul ales de Tudor Vianu nu este unul fără un *parti pris* bine gîndit: un fragment din proza lui Sadoveanu, adică din opera celui mai mare poet, după Mateiu I. Caragiale, dintre toţi prozatorii noştri. Ne-am putea întreba de ce nu un exemplu din proza lui Negruzzi, Filimon, Rebreanu, Camil Petrescu sau Anton Holban? Sînt Eminescu (citat în prima parte a demonstraţiei) şi Sadoveanu scriitorii noştri cu valoare de normă artistică absolută? Erau ei aşa ceva în 1940? Mai sînt ei astăzi nişte modele stilistice vii? Într-o astfel de discuţie n-avem cum să facem abstracţie de factorul istoric, de caracterul diacronic al expresiei literare. Clasici ai literaturii noastre, Eminescu şi Sadoveanu sînt scriitori canonici în primul rînd ai propriului lor timp. Deşi această observaţie se poate dovedi la urma urmelor lipsită de importanţă, pentru că fisura teoriei lui Tudor Vianu e alta.

Conversiunea la care această teorie se pretează chiar în finalul demonstraţiei e în măsură să surprindă. De unde pînă la un punct, cele două intenţii ale limbajului, tranzitivă şi reflexivă, păreau să fie determinate de o asumare obiectivă sau subiectivă a comunicării, deci de o ontologie individuală sau socială, brusc ele sînt integrate într-o viziune care concepe stilul ca pe o utilizare neobişnuită, împodobită, a limbii.

Fragmentul ales din proza lui Sadoveanu („*Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind cu răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc ascutînd*") este analizat din dubla perspectivă a tranzitivității și reflexivității, a denotației și conotației, însă cea de-a doua dimensiune e privită ca un element adăugat comunicării. Eliminînd notațiile aparținînd „straturilor mai adînci" ale conștiinței celui care ni le transmite, adică elementele reflexive ale textului, ne găsim în fața tranzitivității pure, înaintea vechiului dualism formă – conținut.

Nu e o întîmplare că se ajunge aici. Acesta este chiar un mod de a gîndi, pentru că într-un volum ulterior (*Probleme de stil și artă literară*, 1955), Tudor Vianu se dovedește încă o dată consecvent cu principiul „stil = comunicare tranzitivă + reflexivitate", ceea ce înseamnă că opiniile din 1940 au devenit între timp convingeri. Iată o definiție care nu mai are nevoie de nici un comentariu: „...faptele de stil [...] sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale a autorului comunicării față de știrea comunicată"[6].

Analizînd această concepție despre stil, Ion Coteanu observă că astfel nu se ajunge decît la o repunere în drepturi a vechii teorii a ornamentării „care trata podoabele verbale ca ceva distinct de expunerea logică a unei idei"[7]. Or, și stilistic și psihologic vorbind, o emoție individuală nu se poate suprapune din afară peste comunicarea tranzitivă, ea face parte din această comunicare, se întrepătrunde cu ea în mod organic.

RECAPITULARE. O scurtă reevaluare a datelor acestei teorii este acum necesară. Momentul ultim al demonstrației lui Tudor Vianu eșuează, cum vedem, nu departe de o concepție care vede literatura în întregul ei ca pe o abatere (expresia adăugată fiind în ultimă instanță o formă de deviere cantitativă) de la o normă de tranzitivitate indiferentă la aspectele diacronice ale limbii, ce poate fi însă, în analiză, oricînd regăsită. E limpede că acest model se poate aplica în primul rînd textelor scrise în cod literar (în accepția lui Genette) și că el este lipsit de eficiență în cazul poeziei literale. Faptul că Racine, Eminescu și Sadoveanu sînt singurii autori invocați în cursul demonstrației este, într-un fel, în firea lucrurilor. Opera acestor autori poate verifica oricînd prejudecata echilibrului necesar dintre cele două componente lingvistice: individuală și generală, reflexivă și tranzitivă. Clasicismul, romantismul și realismul ilustrează exact această prejudecată.

În modernism însă, nimic nu mai poate confirma teza dozării egale în discurs a aspectelor private și publice ale limbajului. Destabilizată prin poezia lui Poe și Baudelaire, starea de echilibru a celor două dimensiuni ale sensului dispare o dată cu declanșarea procesului de

accentuare a funcţiei reflexive prin poezia simbolistă, futuristă, expresionistă şi suprarealistă. În modernismul postbaudelairian funcţia de comunicare a limbajului poetic se atenuează, iar poezia pură va încerca inclusiv anularea ei.

Pe de altă parte, nu putem uita cealaltă mişcare, de reevaluare a dimensiunii tranzitive a limbajului poeziei, din creaţia lui Wordsworth şi Whitman, din imagismul englez, akmeismul rus şi obiectivismul american. Toate acestea sînt însă fenomene poetice pe care Tudor Vianu le ignoră (cu singura excepţie a suprarealismului, cum am văzut), nu ştim dacă intenţionat sau nu.

Importanţa teoriei examinate aici e însă incontestabilă. Limbajul insuficient conceptualizat al textului lui Tudor Vianu nu poate ascunde faptul că tranzitivitatea şi reflexivitatea sînt aspecte definite dintr-o triplă perspectivă: a scriitorului, a structurii textului şi a cititorului. Dacă ar fi avut răbdarea şi interesul de a zăbovi mai mult asupra importanţei acestor trei factori în constituirea mesajului literar, Tudor Vianu ar fi putut ajunge şi la o dezvoltare a teoriei sale în spaţiul poeziei. O tipologie a limbajelor poetice rezultată din evaluarea conflictului permanent al celor două intenţii semantice fundamentale ar fi fost bine-venită. Aşa însă, deocamdată ne aflăm doar în faţa a două concepte antinomice (*tranzitiv/reflexiv*) cu o mare putere de cuprindere, destul de bine definite, suple şi elastice, însă rezumate la aspecte stilistice. Ele merită să fie reactualizate pentru că profitul teoretic şi tipologic al acestei încercări este evident. Să încercăm în continuare această reactualizare.

2. TRANZITIV ŞI REFLEXIV. UN NOU EXAMEN

CONTEXTE. Istoria semantică a cuplului *tranzitiv/reflexiv* e destul de bogată în implicaţii. Perspectiva pe care o voi adopta mai departe e una „arheologică". Primul lucru care ar trebui să ne intereseze e întrebarea dacă binomul lui Tudor Vianu poate fi regăsit şi în alte încercări de abordare a limbajului poetic. Este această pereche de termeni o preluare? Dificil de răspuns. Esteticianul român nu indică nici o sursă a concepţiei sale. Charles Bally e probabil primul stilistician modern care consideră că originea stilului trebuie căutată în adăugarea unui conţinut afectiv la o comunicare. Fără însă să folosească termenii care ne interesează aici. Ca să nu mai vorbim de faptul că cele două noţiuni nu pot conduce decît în mod accidental la ideea că stilul (limbajul artistic) e rezultatul combinării unui adaos emoţional cu nucleul cognitiv a ceea ce este comunicat.

Binomul tranzitiv/reflexiv poate fi întîlnit în diferite contexte[8]. El apare, de pildă, într-un articol semnat de Pierre Guiraud într-un dicţionar al limbajului (*Le langage*, 1968) publicat sub direcţia lui André

Martinet. Distincţiile pe care le propune Guiraud sînt oarecum diferite de acelea ale autorului *Artei prozatorilor români.* Cele două concepte capătă o mai mare amploare semantică. Nu sîntem prea departe de modul în care Jean Cohen absolutizează perechea denotativ/conotativ, explicînd numai cu ajutorul ei esenţa poeziei. Dintr-un rezumat-comentariu al lui Solomon Marcus din *Poetica matematică,* aflăm următoarele:

După cum observă Pierre Guiraud, tranzitivitatea are drept consecinţă demotivarea şi arbitrariul suportului fonic al limbajului. În schimb, poezia este substanţă acustică, este o artă a fonaţiei, aşa cum cîntecul este o artă a vocii. Regăsim aici distincţia esenţială dintre artă şi limbaj, dintre semnele naturale arbitrare şi semnele iconice motivate. Semnul poetic, arbitrar în măsura în care el nu este decît un simplu mijloc de semnificare a unor idei prin vorbire, este totodată o imagine sonoră [...], un obiect fonetic, o substanţă şi un stimul sensibil. Sincretismul acestor două funcţii antinomice constituie paradoxul poeziei, artă a limbajului, deci şi artă şi limbaj. Tot Guiraud observă că în poezia lirică funcţia de comunicare a limbajului este o funcţie secundară şi mediată, funcţie care se poate anula la limită, deoarece poezia pur lirică, spre deosebire de roman sau teatru, nu implică un public, un cititor.[9]

Reţinem de aici că funcţia tranzitivă pune în evidenţă caracterul arbitrar al semnului lingvistic, pe cînd cea reflexivă are capacitatea de a motiva limbajul. Mai e de observat şi faptul că, deşi cele două funcţii au în expresia poetică o prezenţă indisolubilă, poezia pură tinde să anuleze tranzitivitatea (devenind obscură, cum spune Tudor Vianu) şi să-şi ignore cititorul. În cele din urmă, poezia devine sinonimă cu o operaţie de explorare a intenţiei reflexive a limbajului. Guiraud ne obligă şi el să excludem din discuţie cazul poeziei enunţiative, directe.

Preluînd cele două concepte, Solomon Marcus le redefineşte în cadrul opoziţiei *limbaj ştiinţific/limbaj poetic,* arătînd că tranzitivitatea înseamnă semnificaţie transmisă de la o persoană la altă persoană, în cadrul aceluiaşi cod obiectiv, pe cînd reflexivitatea unui enunţ „este involutivă, ea are tendinţa de a exprima prea mult ca să mai poată comunica ceva, ca să mai lase să mai treacă mai departe ceva"[10].

VALÉRY ŞI „SENSUL ADEVĂRAT". Este interesantă această idee a semnificaţiei care trece în afară, depăşind marginile enunţului, sau, dimpotrivă, se opreşte, rămîne legată de materialitatea semantică a acestui enunţ. O întîlnim, formulată aproape în aceiaşi termeni, şi la Paul Valéry, în meditaţiile sale despre limbaj. Apar însă la poetul francez şi nuanţe în plus. Tranzitivitatea limbajului e direct legată de convenţionalitatea lui. Limbajul are o natură provizorie, instantanee, cuvintele nu ştiu mai mult decît spun, nu conţin mai mult decît credem, nu au o legătură directă cu lucrurile. În vorbirea uzuală nu se poate rămîne în limbaj, pentru că funcţia comunicativă a vorbirii exclude oprirea asupra a ceea ce spui.

E o condiție pe care – crede Valéry – nu pot s-o înțeleagă filosofii, de unde toate erorile lor în legătură cu adevărul. Filosofia, spre deosebire de matematică, produce cel mult niște ficțiuni poetice. În acest punct, Valéry se întîlnește cu Wittgenstein care, după cum se știe, consideră sistemele filosofice simple „ficțiuni gramaticale". Dar iată ce spune poetul francez:

Rolul limbajului este esențial, dar tranzitiv – adică nu te poți opri la el.
De aceea atîtea afirmații și pseudodefiniții filosofice rămîn disputate.
Numai matematicile își pot permite să rămînă în limbaj, avînd curajul să facă limbajul *creator – prin convenție*.
Dacă filosofii ar consimți să accepte această condiție și *să nu considere decît ca produse convenționale* abuzurile de cuvinte sau cuvintele inventate de ei, de care se folosesc, metafizicile lor ar putea fi acceptate. Asta înseamnă să considerăm meseria lor o artă sau o ficțiune poetică – una care combină abstracțiuni. Orice filosofie trece de la clar la obscur, de la univoc la echivoc separînd cuvintele de *nevoile reale* și de folosirile *instantanee*. Nu trebuie să zăbovești niciodată asupra unui cuvînt care, îndeplinind perfect rolul real, nu mai are nici o legătură și nu acoperă nimic altceva decît ceea ce îi conferă folosirea imediată și tranzitivă.[11]

Tranzitivitatea se leagă, pe de altă parte, de sensul adevărat al cuvintelor care vine tocmai din caracterul lor provizoriu, din existența lor momentană:

Adevăratul sens al unui CUVÎNT este ceea ce el produce ca efect, instantaneu și fără întoarcere – astfel încît acest efect și-a îndeplinit rolul său tranzitiv și nu mai e vorba de o expresie.
Este clar, astfel, că avem de-a face cu tot atîtea sensuri adevărate ori de cîte ori se constată o astfel de rezolvare – Absența opririi sau ezitării definește sensul adevărat.[12]

În meditațiile sale Valéry nu operează, firește, cu perechea de termeni tranzitiv/reflexiv, însă modul în care el descrie specificul limbajului poetic trimite clar la ideea de reflexivitate. E suficient să avem în vedere doar această afirmație: „Poetul are drept funcție să celebreze, în timp ce o ilustrează, această invenție uimitoare, limbajul"[13]. Poezia e, prin urmare, un limbaj sărbătoresc, ieșit din comun, esențial, atemporal. În altă parte, Valéry afirmă că „În versuri, problema este să faci ca o relație accidentală, cea dintre sunet și sens, să pară naturală; fără excepții, să pară o lege"[14] și el are fără doar și poate în vedere caracterul motivat a limbajului poeziei.

Termenii care ne interesează au sensuri apropiate de valorile prezentate mai sus și în domeniul logicii. Pentru a nu complica inutil lucrurile, apelez la definițiile mai empirice ale dicționarului. Potrivit *DEX*-ului (1996), tranzitivitatea este „proprietatea unei relații logice sau matematice de a se transmite ca atare, prin termenii intermediari, între primul și ultimul termen al șirului de termeni ordonați pe baza acestei relații"[15]. În opoziție cu aceasta, reflexivitatea este o calitate interioară, adică „proprietatea unei relații logice, matematice etc., de a avea loc întotdeauna între un element și el însuși"[16]. Deci tranzitivitatea e o relație care „se transmite" de la un element la altul, pe cînd

reflexivitatea descrie „oglindirea de sine" a aceluiași element. Oare nu așa ceva susținea și Solomon Marcus?

PUȚINĂ LINGVISTICĂ. Mai departe, dacă deschidem un tratat de gramatică tradițională (pentru că din gramaticile moderne termenii care ne interesează au fost excluși o dată cu vechiul mod de a gîndi mecanismele limbajului) aflăm că tranzitivitatea și reflexivitatea sînt niște trăsături ale verbului, ultima și a pronumelui. La acest nivel verbal cele două noțiuni nu mai sînt opuse decît într-un sens foarte general, pentru că ele țin de perspective diferite de apreciere și definire.

Ce sînt așadar verbele tranzitive? În *Gramatica Academiei* găsim o definiție succintă și limpede, însoțită de cîteva exemple: „Verbele care pot primi un complement direct sînt *tranzitive*: Ion *taie* lemne; *Învăț* lecția; Vom *prelucra* o temă; *Scriu* o carte"[17]. Criteriul morfo-sintactic al distincției poate fi îmbunătățit cu observații de natură semantică. Transmițîndu-se asupra obiectului direct, acțiunea verbului presupune, de cele mai multe ori, și o modificare a acestuia. Cînd tai lemne, lemnele își modifică forma, se transformă în bucăți; cînd învăț o lecție, o transform într-un rezumat memorat; prelucrarea unei teme înseamnă memorarea ei etc. Tranzitivitatea verbală e o relație de răsfrîngere exterioară. Un subiect acționează asupra unui obiect extern cu scopul de a-l modifica sau pentru a obține niște efecte ulterioare. Acțiunea subiectului nu poate avea niciodată în acest caz o valoare în sine. Ea implică o exterioritate preexistentă sau simultană cu manifestarea ei ca acțiune[18].

Intranzitivitatea verbală este, cum ne arată și elementele care compun noțiunea, o trăsătură obținută prin opoziție. Verbele intranzitive sînt definite negativ, prin incapacitatea lor de a tolera un obiect direct. Vom vedea imediat că noțiunea retorică de intranzitivitate se îndepărtează prea puțin de această accepție lingvistică.

Din punct de vedere gramatical, situația conceptului de reflexivitate e mult mai complicată, mai puțin clară. Cert este că reflexivitatea descrie o calitate a subiectului a cărui acțiune se răsfrînge asupra propriei sale naturi. Pentru a defini pronumele reflexiv, aceeași *Gramatică a Academiei* recurge la o formulă care implică și prezența verbului: „Pronumele reflexiv ține locul obiectului asupra căruia se răsfrînge direct sau indirect acțiunea verbului și care e identic cu subiectul"[19]. După o altă lucrare, pronumele reflexiv exprimă „identitatea dintre subiect și obiect"[20]. Definiția primă mi se pare totuși mai completă și mai realistă, în ciuda caracterului eteroclit al criteriului de apreciere (morfologic, sintactic și semantic în același timp).

Cît despre noțiunea de reflexivitate considerată din punct de vedere strict verbal, situația e și acum neclară și în continuare controversată. Ce sînt verbele reflexive? Răspunsurile lingviștilor la această întrebare, adunate la un loc, ar alcătui materia unei cărți. Cazul

diatezei reflexive nu este mai puțin ambiguu. Există și specialiști care i-au contestat existența.

Tot ceea ce vreau să remarc în ultimă instanță e faptul că reflexivitatea ca tip de acțiune descrie o relație a subiectului cu sine însuși. Mai e oare nevoie să adaug că toate aceste considerații nu urmăresc scopuri gramaticale, ci doar să evidențieze logica generală, subiacentă a relației reflexive?

DOUĂ RADIOGRAFII. Ultima fază a discuției pe care am inițiat-o aici constă într-o analiză etimologică a celor doi termeni. Observațiile ce vor urma se pot dovedi cu atît mai utile și îndreptățite, cu cît etimonurile noțiunilor *reflexiv* și *tranzitiv* au aceeași bază lingvistică. Opoziția pe care o avem în vedere poate fi astfel verificată și ca o relație orginară, naturală, constitutivă rețelelor evaluative ale limbii în cadrul raportului subiect-acțiune-obiect.

Cuvîntul *tranzitiv* desemnează o calitate. Nu neapărat logică sau gramaticală. Un fenomen tranzitiv, de exemplu, este un fenomen „de tranziție". Substantivul „tranziție" este un neologism provenit prin filieră franceză din latinescul *transitio*. E nevoie să deschidem un dicționar al limbii latine pentru a urmări întreaga familie lexicală a etimonului care ne interesează[21]. Mai întîi sensurile acestuia: *Transitio, onis* = 1) „trecere", „succedare"; 2) „trecere la dușmani", „dezertare", „trecere în altă clasă socială"; 3) (fig.) a) „trecere a unei boli de la unul la altul", „contagiune"; b) „tranziție"(în retorică); „flexiune"(în gramatică). Să pornim, totuși, de la premisa că primul termen al acestei clase e prepoziția *trans*. Construit cu verbe de mișcare și de stare și cu substantive în cazul acuzativ, acest element de relație înseamnă „peste", „dincolo". Toate cuvintele care includ în substanța lor această prepoziție implică această idee a unui „dincolo" de elementul propriu-zis. Verbul *transeo,-ire, -ivi, -itum* are destul de multe sensuri, toate subsumate aceleiași idei esențiale de *trecere*, depășire a unui stadiu, modificare a unei stări. Iată cîteva dintre ele: 1) „a trece (dintr-un loc într-altul)", „a trece la dușmani", „a trece (în vorbire) la un alt subiect"; 2) „a se schimba", „a se preface (în altceva)", 3) „a trece mai departe", „a curge" (despre timp). Din punct de vedere al tranzitivității sale gramaticale, pot fi consemnate și alte sensuri ale acestui verb, mult mai pregnante: 1) „a trece peste", „a traversa"; 2) „a întrece", „a depăși"; 3) „a trece dincolo de", „a străbate"; 4) „a parcurge", „a trece repede peste (în vorbire sau în scris)". Alte verbe, precum *transero, ere* sau *transilio, ire* au sensuri foarte apropiate de cele descrise mai sus. Substantivul *transitus, us* înseamnă, și el, „trecere", dar și „în treacăt", „loc de trecere", „trecătoare", „canal". Termenul *transitivus* există în latină dar numai cu sensul gramatical cunoscut.

Ce ne spun toate aceste exemple? Ce legătură au ele cu conceptul stilistic sau poetic de *tranzitivitate*? Legăturile sînt multiple, căci

tranzitivitatea sensului e condiționată de toate elementele implicate în actul poetic.

Scopul poetului tranzitiv este „contagiunea" cititorului, trecerea „bolii" sale ontologice de la sine la celălalt, destinatarul poeziei. Acest poet este un „dezertor", un individ care fuge de propriile sale probleme ale unui ego ireductibil, pentru a regăsi în afara sa problemele tuturor, generalitatea umanului. Mesajul unei poezii tranzitive este un mesaj făcut să treacă mai departe, o transparență, o semnificație care curge, traversează spațiul material al poeziei, pentru a se opri în conștiința cititorului -factor avut în vedere în mod explicit. Cel care scrie își caută cititorul pentru că el este scopul mesajului poetic. Cititorul are astfel la dispoziție un cod obiectiv, conform cu normele limbii obișnuite, cu percepția sa a lumii, cu orizontul său de trăire și cunoaștere. Construit anume ca să permită trecerea neperturbată a sensului, limbajul poeziei tranzitive evită figurile lexicale obscurizante, încetinirea lecturii, complicarea sintaxei, ruptura cu formele uzuale ale vorbirii. Tranzitivitatea este un efect al pedalării pe denotație. Poezia tranzitivă are ca referință realitatea. Ea străbate, parcurge această realitate, o absoarbe în structurile ei. Nu o ocolește, nu o modifică pînă la a o face de nerecunoscut, nu o neagă, nu urmărește să o distrugă. Materia din care se hrănește poezia tranzitivă este cotidianul, banalul, biograficul, viața imediată, comună, obiectivă.

Toate aceste sumare observații sînt desigur exagerări conștiente. N-am vrut să las nevalorificate implicațiile etimologice ale conceptului discutat aici și am schițat în fugă o imagine abstractă a poeziei tranzitive, imagine care nu are pretenția de model. E vorba deocamdată de o schiță ajutătoare, nimic mai mult. Voi proceda la fel și în celălalt caz.

Adjectivul *reflexiv* e derivat din substantivul *reflex.* Corespondentul lui în latină e cuvîntul *reflexus, us,* cu înțelesul de „întoarcere înapoi", „retragere". Verbul *reflecto, ere, flexi, flexum* are următoarele sensuri: 1) „a îndoi înapoi", „a întoarce înapoi"; 2) „a întoarce", „a îndrepta înapoi"; 3) „a înceta". Din aceeași familie lexicală mai trebuie reținute adverbul *reflexim* („reciproc") și substantivul *reflexio, onis* care înseamnă „întoarcere înapoi" și „reciprocă a unei propoziții". Toți acești termeni sînt doar o parte din marea familie a verbului *flecto, ere, flexi, flexum,* al cărui sens primar este „a îndoi", „a încovoia". Alte sensuri: „a întoarce în altă direcție", a îndrepta (într-o direcție)", „a deriva" etc. Nu putem să nu luăm în seamă și substantivul *flexus, us,* care desemnează „flexiunea", „curbarea", „cotirea", „încovoierea", „întorsătura", „curbura". Astăzi pentru noi verbul „a reflecta" mai are și sensurile - pe care nici măcar nu le mai simțim ca figurate - de „a (se) oglindi", „a gîndi", „a medita".

Ce observații cu titlu de ipoteză putem scoate de aici? A scrie poezie asumîndu-ți dimensiunea reflexivă a limbajului înseamnă a te

implica într-un act de reflecţie asupra propriei tale individualităţi. Eul poetic vorbeşte doar pentru a se întoarce înapoi, către sine, în lumea sa inconfundabilă. El participă la un act de autocunoaştere şi autoreprezentare. Poezia devine astfel o oglindire de sine. Mesajul se centrează asupra propriei sale naturi. Iată curbarea, încovoierea, întoarcerea sensului spre punctul de origine. Textul devine o oglindă a modului său intim de organizare şi funcţionare. El nu mai are nevoie de un cititor. Sau, oricum, cititorul acesta e doar o potenţialitate, o himeră puţin semnificativă pentru cel care scrie. Cititorul ar trebui să facă efortul de a repeta prin actul lecturii actul creaţiei, deşi el nu se mai află în posesia unui cod prealabil. Poezia reflexivă întoarce limba uzuală din drumul ei firesc, cuvintele sînt supuse unor operaţii de distorsiune, mişcarea rectilinie a denotaţiei cedează locul unui dinamism al curburii. Limbajul conotativ se caracterizează prin tendinţa lui crescîndă de abatere de la normele comunicării instrumentale.

Poezia reflexivă este, aşa cum spunea Genette, o încercare de întoarcere înapoi, la sursele limbajului primordial, în edenul semantic al semnului lingvistic originar. Vorbind despre „descompunere şi deformare", „anormalitate deliberată", „dezumanizare", „realitate distrusă", „irealitate senzorială", Hugo Friedrich a arătat că poezia modernă nu mai este o poezie a lumii aşa cum o ştim. Universul ei este o lume întoarsă pe dos, răsturnată, deformată. Referinţa poeziei reflexive este imaginarul, fantasma, halucinaţia, viziunea, misterul.

DINCOLO DE SIMBOLISM. Putem spera acum că puterea de cuprindere a noţiunilor examinate mai sus s-a extins. Stări în primul rînd ale limbajului, reflexivitatea şi tranzitivitatea se dovedesc, la o privire atentă, nişte stări ale fiinţei. Ar fi cu siguranţă o eroare să considerăm că tranzitivitatea gîndirii şi a vorbirii e o calitate a omului comun, pe cînd trăsătura contrară, reflexivitatea, ar defini individualitatea şi rostirea omului poetic. Chiar dacă simbolismul şi mişcările care i-au urmat au reuşit să pună pentru multă vreme semnul egalităţii între ideea de poezie şi caracterul reflexiv al limbajului, astăzi e cu atît mai greu să acceptăm că poezia, poeticul ca atare, ţin doar de spaţiul oglinzii, al oglindirii şi al întoarcerii înapoi, spre esenţele *logos*-ului primordial. Nu putem dovedi atîta lipsă de realism şi simţ istoric. Aceasta e şi opinia lui Jovan Hristić:

O dată cu simbolismul poezia a încetat să fie o modalitate de exprimare ocolită şi decorativă, devenind o modalitate autonomă de investigare şi revelare. Întrebarea – la care cu greu am putea da un răspuns afirmativ – este dacă toate aceste însuşiri – considerate astăzi însuşiri esenţiale ale poeziei în genere – au apropiat-o de esenţa ei adevărată, disimulată în veacurile din urmă sub învelişuri narative şi didactice. Mai degrabă s-ar putea spune că simbolismul (ca orice alt curent în literatură) a constituit investigarea unei anumite zone a sensibilităţii noastre şi a unei posibilităţi de expresie poetică, şi că şi-a format un repertoriu de teme poetice privilegiate, cu nimic mai puţin exclusivist şi închis decît cel pe care-l găsim, bunăoară, în clasicism. Nici simboliştii,

nici discipolii lor nu s-au apropiat de adevărata esență a poeziei mai mult decît ceilalți, ei n-au făcut decît să alunge din poezie tot ceea ce ar putea să aparțină și altor genuri literare, dar esența poeziei n-a devenit în felul acesta nici mai limpede nici mai comprehensibilă, nici chiar mai evidentă, cu toate că s-a făcut mai variată, mai stufoasă și, probabil, mai complexă.[22]

Ceea ce a reușit să decanteze în primul rînd simbolismul este, după părerea mea, o nouă dimensiune a individualității. De aici derivă, cu siguranță, și toate celelalte probleme legate de tehnica simbolistă. Nu este însă vorba în creația simboliștilor majori doar de „anumite zone ale sensibilității noastre", ci de o dimensiune subiectivă esențială, pusă între paranteze veacuri de-a rîndul și presimțită abia în zorii modernității de poeții metafizici englezi, apoi de Jean-Jacques Rousseau, Novalis, Nerval și Coleridge sau poate, cu mult mai înainte de Sapho, Catulus, Dante, Petrarca și Ariosto. Istoria poeziei lirice se poate astfel dovedi o istorie a descoperirii și impunerii mijloacelor de reprezentare a individualității subiective.

Există însă în poezie și o altă tendință, poate chiar mai veche, aceea a căutării unor invariante ale eului în ceea ce are el comun cu toți ceilalți oameni, tendință pe care o regăsim, la un mod foarte accentuat, în poemele lui William Carlos Williams sau Edgar Lee Masters, în poezia biografistă a lui Lowell sau în confesiunile lui Berryman și O'Hara, și pe care o putem numi, la modul general, tranzitivă.

Poezia reflexivă și *poezia tranzitivă*, așa cum am încercat să le prezint aici, în cîteva contururi apăsate, sînt niște produse de laborator. O puritate absolută a celor două tipuri de poezie nu are cum să existe în realitate. Apoi, în aceste distincții provizorii nu am ținut deloc seama de un al treilea tip de poezie, destul de bogat ilustrat și el, de la epigrama alexandrină[23] pînă la mișcarea telquelistă a anilor '70 din secolul trecut, al cărui accent principal e mutat din domeniul exprimării și reprezentării eului în spațiul funcționării limbajului și al jocului formelor artistice. Trebuie să vorbim și despre o *poezie ludică, manieristă, experimentală.* O poezie *pasivă,* atunci cînd ea e orientată spre resemantizarea unor elemente date, dar și *activă,* avangardistă, atunci cînd ea se arată preocupată de căutarea, descoperirea mecanismelor ascunse ale limbajului. Am putea spune că aceasta e o poezie fără dimensiune ontologică, acceptînd faptul că ontologia privește umanul și nu limbajul. Voi reveni asupra ei în finalul acestei cercetări, cînd voi încerca să propun și o tipologie a genurilor de poezie posibile[24].

3. TRANZITIV ŞI INTRANZITIV

PRECAUŢII. O primă întrebare care se naşte acum, după ce am ajuns în posesia acestor două concepte (*tranzitiv* şi *reflexiv*) întărite ontologic, este aceea dacă aria lor de aplicabilitate este istorică sau tipologică. Din observaţiile anterioare răspunsul pare să se formuleze singur. Dacă ideea de limbaj poetic este o idee modernă şi ea se conturează o dată cu începuturile simbolismului, atunci reflexivitatea e o trăsătură esenţială a poeziei simboliste, manifestată mai departe, în forme şi mai acute, în lirica modernă a secolului nostru aşa cum o interpretează Marcel Raymond, Carlos Bousoño sau Hugo Friedrich.

În ce priveşte dimensiunea tranzitivă a poeziei moderne – dimensiune exclusă din modelele teoreticienilor mai înainte amintiţi –, ea apare ca o reacţie la opacitate şi ermetism. Tranzitivitatea este o trăsătură anti-simbolistă, de multe ori anti-lirică şi anti-muzicală, şi ea se dezvoltă în forme din ce în ce mai pregnante, ajungînd în a doua jumătate a secolului XX, prin poezia americană, la momentele sale de apogeu.

Pentru a nu complica în plus lucrurile, e bine să gîndim deocamdată aceste două concepte dintr-o perspectivă istorică sau – şi mai profitabil – să căutăm argumentele care exclud din capul locului o discuţie despre caracterul reflexiv sau tranzitiv al poeziei anterioare simbolismului.

Am putea, de pildă, în această încercare de separaţie, să considerăm esenţială ideea că reflexivitatea şi tranzitivitatea devin fenomene pertinente doar atunci cînd ele sînt conştientizate. În realitate, am impresia că lucrurile aşa şi stau. Scurta istorie a poeziei tranzitive pe care o voi propune în continuare va avea în vedere în primul rînd formele de manifestare a conştiinţei teoretice a creatorilor. Numai aceste forme exprimă cu adevărat o reacţie deliberată faţă de o convenţie poetică şi voinţa decisă de a face altceva.

Ştiu însă că, pentru a fi acceptat, punctul meu de vedere trebuie să poată face inoperante două prejudecăţi, una mai redutabilă decît alta. Cea dintîi, pe care am şi discutat-o deja, afirmă caracterul tranzitiv al limbii uzuale în opoziţie cu caracterul intranzitiv al limbii poetice. Argumentele mele se cunosc deja. Nu mai revin asupra chestiunii, chiar dacă implicaţiile ei nu par tranşate.

Cea de-a doua prejudecată pare şi mai greu de dezamorsat, pentru că ea este un loc comun al gîndirii critice. Tranzitivitatea e văzută ca o trăsătură a poeziei tradiţionale, cu corolarul ei care este clasicismul secolului XVII, în timp ce intranzitivitatea e atributul limbajului autonom, autoreflexiv care începe o dată cu romantismul şi ulterior se confundă cu creaţia lirică modernă în totalitatea sa.

Notez aici, dacă mai era nevoie, că în cadrul acestei viziuni intranzitivitatea şi reflexivitatea sînt unul şi acelaşi lucru.

Intranzitivitatea e – cum am văzut – prin definiţie, literală, ea reprezintă o dimensiune a poeziei care poate fi interpretată, dar nu tradusă. Situaţia se complică atunci cînd se încearcă identificarea unor noţiuni sinonime conceptului de tranzitivitate. Este poezia tranzitivă o poezie referenţială şi dacă da, cum poate fi ea în acelaşi timp, potrivit opiniei lui Gérard Genette, şi o poezie traductibilă? Este poezia tradiţională doar o formă a prozei versificate?

Ştim că poezia tranzitivă modernă a renunţat la versul prozodic, fără a ajunge, totuşi, prin asta să se confunde cu proza. Părerea mea e că între poezia tranzitivă tradiţională şi poezia tranzitivă modernă nu putem stabili o diferenţă bazată doar pe eliminarea criteriilor metrice şi prozodice. Diferenţa esenţială e probabil una de mentalitate poetică. Avem de-a face, în cele două cazuri, cu lumi diferite, cu limbaje diferite. Funcţiile exterioare ale poeziei nu (mai) sînt nici ele aceleaşi.

TODOROV ŞI ELOCINŢA. Să vedem mai întîi opinia despre intranzitivitate a unui teoretician de marcă al literaturii, Tzvetan Todorov. El este unul dintre apărătorii cei mai decişi ai acestei trăsături a limbajului poetic, descoperind însă, cum am văzut, în interiorul acestui limbaj elemente care scot în evidenţă lipsa lui de omogenitate. Într-un studiu care nu atacă decît prin implicaţie problemele poeziei, intitulat *Teorii ale simbolului* (1977), teoreticianul francez aduce de cîteva ori în discuţie şi chestiunea raportului dintre retorică şi poezie, privite ca domenii opuse.

El constată că atît în arta retorului cît şi în arta poetului materialul de lucru e acelaşi, semnele verbale, dar că

> Retorica nu se foloseşte de limbaj ca formă [...], ci de limbaj ca acţiune. [...] Retorica se interesează de funcţiile vorbirii, nu de structura acesteia. Elementul constant este obiectivul ce trebuie atins: a persuada (sau cum se va spune mai tîrziu, a instrui, a emoţiona şi a plăcea); mijloacele lingvistice sînt luate în considerare în măsura în care pot sluji la atingerea acestui obiectiv.[25]

Dar această descriere e valabilă pentru retorica originară, din perioada Greciei clasice, pentru că mai tîrziu, o dată cu Cicero, între cele cinci subdiviziuni ale edificiului retoric, partea numită *elocutio* începe să ocupe un loc din ce în ce mai important. Din ştiinţă a convingerii unui auditoriu, retorica devine o ştiinţă a figurilor: „Noua elocinţă se distinge de cea veche prin aceea că idealul ei este calitatea intrinsecă a discursului şi nu aptitudinea lui de a servi unui scop extern"[26]. Retorica îşi pierde, prin urmare, „eficacitatea tranzitivă" (formula e a lui Todorov), devenind o ştiinţă a vorbirii inutile, care nu serveşte la nimic, o ştiinţă a... poeziei. Este evident că în felul acesta opoziţia dintre retorică şi poezie se anulează aproape complet. Dar poezia nu

devine încă ceea ce este ea din secolul XIX încoace, o artă a intranzitivității. Intuiția gratuității creației lirice e, totuşi, veche.

Citîndu-i pe Tacit şi Quintilian, poeticianul francez consideră că valoarea intranzitivă a literaturii/poeziei e sesizată încă din Antichitate, prin afirmații de genul: „Farmecul literaturii este mai pur dacă ea se îndepărtează de acțiune, adică de muncă, şi dacă se poate bucura contemplîndu-se pe sine“[27]. În realitate însă, multă vreme, poezia – supusă, cum ştim, principiului imitației – nu poate face din intranzitivitate condiția ei de existență dintr-un motiv foarte simplu: lumea tradițională a artei, lumea clasică, e o lume de funcții, scopuri şi ierarhii, o lume în care nu există nici adevăr în sine, nici frumusețe în sine. Plăcerea pentru frumusețea ca atare, pentru limbajul ca atare apare abia în secolul XVIII. Pînă în acest secol ne aflăm într-o lume „de forme universal admise“, după expresia lui Novalis.

CODURILE CLASICISMULUI. În literatura neoclasicismului francez, *Poetica* lui Boileau reprezintă un corpus de prescripții estetice. În spatele acestor prescripții se află o mentalitate dată, o viziune despre lume şi rosturile artei care-şi impune cu necesitate principiile. Există o instanță ascunsă, în acelaşi timp socială şi politică, culturală şi morală, ale cărei imperative nu pot fi puse sub semnul întrebării. Orice cod este inviolabil, inclusiv cel literar.

Poetica lui Boileau e o colecție de postulate: arta e rațională; stilul trebuie să fie limpede şi concis; bunul simț exclude noutatea; poezia trebuie să producă plăcere; ideea şi versul sînt lucruri absolut distincte, deci cuvîntul e doar un veşmînt; obscuritatea e un neajuns al expresiei; scriitorul trebuie să se conformeze cerințelor exterioare ale publicului; amănuntele nu prezintă importanță, tipicul da; natura este unicul obiect de studiu al poetului; literatura, indiferent de gen, trebuie să surprindă „noblețea sufletească“; frumosul trebuie să fie îmbinat cu utilul etc.

Iată un sistem de preconcepții care exclude din capul locului orice idee de originalitate, subiectivitate şi creație personală. Clasicismul propune o lume rațională, fără mister şi fără incertitudini, strict ierarhizată social şi pe genuri literare, o lume a lui „gîndesc deci exist“, nobilă, virtuoasă, sănătoasă, eroică, închisă în convenții, o lume „tranzitivă“. Scriitorul nu deține un eu decît în măsura în care eul acesta aparține şi celorlalți, gramatica literaturii este identică cu gramatica limbii, temele şi motivele sînt date, literatura are o funcție de comunicare şi coeziune socială, orice sens e în ultimă instanță transparent, codul e unic şi general.

Şi totuşi, clasicismul alcătuieşte o lume dominată de figurile limbajului, chiar dacă aceste figuri sînt limitate, o lume duplicitară, de o tranzitivitate echivocă, o lume a podoabelor verbale. Ceea ce nu

constituie o dovadă a imperfecțiunii acestei lumi. Figura nu slăbește coerența sistemului, ci o face, dimpotrivă, mai solidă. Fără iluzia unui orizont superior, transcendent, structurat rațional, traductibil deci perfect inteligibil, acest sistem n-ar putea fi viabil. Opera poetului clasic e gîndită ca o suprafață filigranată de imagini, în care, în ciuda depărtării dintre ele, semnul își acoperă cu precizie sensul. Distanța dintre semn și sens e logică. Pentru a o anula, consumatorul de literatură participă la un act de traducere lipsit de imprevizibil. Cititorul posedă cheia oricărui text, pentru că el îi cunoaște dinainte modelul general și are la îndemînă pentru cazurile mai dificile un dicționar scris sau nescris, adică o retorică.

Cum este cu putință această atît de perfectă înțelegere între cel care scrie și cel care citește? La baza ei se află mai puțin textul literar luat în sine și mai mult o psihologie socială ce-și subsumează atît creatorul cît și cititorul. În literatura clasică sentimentele personale, ideile și mentalitățile necoincidente cu modelul dominant sînt proscrise. Dragostea, ura, curajul, lașitatea, durerea, eroismul, noblețea, datoria sînt valori transcontingente, obiective și absolute, promovate, indiferent de autor, în forme stereotipe.

Lipsit de o individualitate proprie, poetul clasic e un virtuoz al unor teme și motive de-a gata. Scriind cu orgoliul de a se face înțeles și admirat, acest poet e, de fapt, un creator umil. El știe că există un nomenclator al performanțelor poetice în funcție de care se stabilește valoarea unui text. Cutare poet a transpus în versuri mai bine și mai clar cutare temă pe care oricare altul o poate oricînd relua.

Acest gen de scriitor se află situat undeva între condiția de *écrivain* și cea de *écrivant* (după cunoscuta distincție a lui Roland Barthes), nefiind nici un creator în adevăratul sens al cuvîntului, nici un colportor de valori comunitare. El e un fel de funcționar de curte sau de stat, cu obligații bine stabilite, prețuit ca un magician al raționalizării afectelor unei colectivități care-și impune modelele formative și prin intermediul poeziei, dacă nu chiar în primul rînd prin mijlocirea ei.

Caracterul preponderent didactic al literaturii clasice, respectul ei pentru morala mesajului și puritatea speciilor și genurilor literare sînt astfel de înțeles. Codul poeziei clasice se află sub controlul absolut al cititorului, și încă unul de elită, cum bine știm. Poetul e vasalul acestui cod. Eficiența lui e una pur exterioară, pentru că el trebuie să convingă, să înflăcăreze, să educe.

PSEUDOTRANZITIVITATEA. Putem, totuși, vorbi în cazul literaturii clasice de tranzitivitate? Tranzitivitatea înseamnă constrîngere, convenție, subordonare față de un scop exterior? Răspunsul lui Tzvetan Todorov e tranșant:

Metrica şi estetica clasică (în măsura în care aceasta din urmă există) atribuiau artei şi limbajului un rol pur tranzitiv. Arta este funcţională şi această funcţionalitate se reduce în cele din urmă la un singur obiectiv: imitarea naturii. Limbajul este de asemenea tranzitiv, şi funcţia sa este de asemenea unică: el serveşte la a reprezenta, sau la a comunica.[28]

Imitaţie, comunicare, reprezentare, acestea par să fie cele trei scopuri principale ale tranzitivităţii. Dar sînt acestea nişte scopuri care se realizează nemijlocit? Poetul clasic nu imită lumea, ci un model abstract al acesteia. Limbajul lui nu reprezintă realitatea, pentru că el nu se serveşte de un cod referenţial. Dar chiar şi folosind un astfel de limbaj, el nu reprezintă atît un obiect, cît un mod dinainte dat de a înţelege acest obiect. În ce priveşte comunicarea, ea e lipsită tocmai de caracterul ei direct. Comunicarea înseamnă aici stil, figură, un alt limbaj. Dar poate că reproşul esenţial ce poate fi adus acestui mod de a concepe tranzitivitatea e absenţa din ecuaţia sa a unui subiect. Cine vorbeşte într-o astfel de lume, într-o astfel de poezie tranzitivă? Dacă nu un emiţător identificabil, atunci cu siguranţă codul însuşi.

Să presupunem, pentru moment, că tranzitivitatea ar fi o calitate exclusivă a vorbirii. Or, vorbirea este situaţională. Sursa ei e individul vorbitor care are o experienţă personală de viaţă, o viziune asimilată *per se* despre lume. Cazul poetului tranzitiv nu poate fi altul. El nu poate vorbi în numele nimănui, vorbirea lui nu se poate identifica cu sistemul abstract al limbii şi nici cu o colecţie de norme transindividuale. Poetul tranzitiv ar vrea să poată confunda în discursul său denotaţia cu referinţa, chiar dacă el ştie bine că lucrul acesta nu e cu putinţă. El este un subiect uman care nu poate face abstracţie de propria sa subiectivitate, fără însă a identifica această subiectivitate cu aspectele sale ireductibile. El are de comunicat adevăruri personale, dar nu metafizice. De la Wordsworth şi Whitman la Robert Frost, Anna Ahmatova, Lowell şi Cesare Pavese, el caută autenticitatea propriului său discurs şi dacă îi atribuie acestuia scopuri exterioare, o face pentru că numai el ştie care sînt acele probleme sociale pe care numai poezia le poate sesiza şi „rezolva".

Aşa cum am mai spus, cred că putem vorbi despre o adevărată tranzitivitate numai atunci cînd ea e asumată personal şi promovată în mod declarat. Toate celelalte cazuri, anterioare secolului XIX, sînt – am impresia – manifestări pseudotranzitive, care nu pot fi înţelese decît în baza cunoscutei estetici a ornamentării.

INTUIŢIILE LUI NOVALIS. Intranzitivitatea devine în viziunea lui Tzvetan Todorov o dimensiune fundamentală a limbajului poetic, ce se impune o dată cu criza romantică. Afirmarea ideii că poezia e o artă intranzitivă este direct legată de descoperirea frumosului în sine (prin scrierile lui Moriz şi Schelling) şi a faptului că limbajul are nu doar o funcţie utilitară, instrumentală, ci şi o valoare de sine stătătoare ca „expresie pentru expresie".

Distincția dintre artele pure (intranzitive) și cele utilitare apăruse încă la Kant, dar cel care îi dezvoltă toate implicațiile e Novalis. Poetul german consideră că utilitatea e un atribut al artei primitive, supusă constrîngerilor exterioare. Această artă are drept scop inteligibilitatea mesajului, comunicarea determinată, de unde caracterul artificial al limbajului ei. Ea nu exprimă o natură autentică, așa cum nu o poate exprima nici limbajul în sens propriu, care e un simplu vehicul al ideilor. Și la Novalis întîlnim aceeași tendință de a identifica – sub unica umbrelă a tranzitivității – vorbirea comună cu poezia orientată spre scopuri exterioare. Cînd însă poezia devine „o producție perfectă a *puterii lingvistice superioare*"[29], ea capătă toate caracteristicile unui limbaj secund, intranzitiv, antiretoric, autosemnificant: „Anecdota poetică pură se raportează direct la ea însăși, nu prezintă interes decît prin ea însăși"[30].

Premisele conceptului de limbaj poetic, așa cum a fost el teoretizat de la simbolism încoace, se află, după cum se poate constata, în fragmentele lui Novalis. Apare în aceste fragmente și intuiția unui paradox pe care-l ilustrează poezia reflexivă în întregul ei: deși limbajul poetic nu se exprimă decît pe sine, el este un limbaj încărcat de sensuri dintre cele mai profunde, situație pe care Novalis o formulează astfel: „Cînd cineva nu vorbește decît pentru a vorbi, enunță atunci adevărurile cele mai magnifice și mai originale"[31]. În sfîrșit, chiar și una dintre ideile curente astăzi, transformată într-un fel de marotă a criticii moderne, aceea că poetul nu vorbește limbajul, ci se lasă vorbit de limbaj, apare tot în scrierile lui Novalis: „Un scriitor este o persoană animată de limbaj"[32].

Se poate acum observa cu ușurință că teoria lui Jakobson a funcției poetice, caracterizată prin valorificarea mesajului pentru mesaj, îi e îndatorată nu doar lui G.M. Hopkins, ci și lui Novalis. Există, prin urmare, un drum al poeziei reflexive care de la Novalis trece prin Coleridge, Poe, Baudelaire și ajunge la Mallarmé. Toți acești mari poeți văd în caracterul autosuficient al limbajului o proprietate autotelică. Intranzitivitatea ca idee vrea să spună, de fapt, că textul poetic își are propria sa organizare interioară, propria sa formă internă, incompatibilă cu alte limbaje.

Dar această ordine intrinsecă a elementelor constitutive unei poezii nu este prin definiție metaforică, simbolică sau alegorică. Ea nu se raportează în mod obligatoriu la o transcendență decît în romantism și simbolism. În poezia modernă, așa cum a arătat Hugo Friedrich, transcendența devine o pură tensiune formală a textului. Autosuficiența și gratuitatea limbajului poetic sînt în acest caz cu atît mai evidente.

Și totuși, de ce nu am cădea de acord că ordinea intrinsecă a elementelor textului poetic se manifestă în orice tip de poezie, indiferent de faptul că ea se bazează pe elementele transparente sau pe

elementele opace ale limbajului? Orice text poetic, indiferent de destinaţia lui, poate fi analizat în sine, descoperindu-i-se o structură, un sistem de simetrii sau de recurenţe, nişte procedee specifice. Procedeele acestea pot să fie deliberate sau nu, „organice" sau „mecanice", ele tot procedee rămîn şi funcţia lor nu încetează să fie o funcţie.

În fond, actul percepţiei critice constă, de cele mai multe ori, într-o izolare a obiectului supus observaţiei de contextul său, ceea ce-l transpune automat într-o poziţie privilegiată. Privit în imanenţa sa, orice mesaj, nu doar cel de factură poetică, se poate dovedi o construcţie suficientă sieşi, dacă ea permite evidenţierea unui tip specific de organizare a părţilor într-un întreg. Să ne reamintim în acest sens „analiza" pe care o face Johnathan Culler informaţiei de ziar dispuse sub formă de versuri de către Jean Cohen în cartea sa.

O altă chestiune e aceea a orientării mesajului poetic spre sine însuşi sau spre un scop exterior. Caracterul autoreflexiv al funcţiei poetice este incontestabil, însă la rigoare nu se poate susţine existenţa unor mesaje fără nici un efect tranzitiv. Cînd Novalis notează în fragmentele sale „Pentru mine este evident că poezia are de evitat afectul; reacţiile afective sînt categoric ca nişte boli, ceva fatal"[33], el ştie bine că în realitate reacţiile provocate de poezie sînt implacabile. Plăcerea de a contempla o operă perfect realizată e şi ea un efect stîrnit de acea operă. Se poate spune deci că poezia de tip intranzitiv (reflexiv) refuză să conceapă limbajul ca acţiune, îi suspendă funcţia activă, fără însă a putea în vreun fel să anuleze efectele de lectură ale poemului.

Încercînd să dea o idee despre cum ar trebui să arate poezia viitorului, într-un alt fragment celebru Novalis vorbeşte despre

> ...poeme perfect armonioase pur şi simplu, şi frumoase datorită cuvintelor perfecte, dar fără coerenţă şi fără nici un sens, cu maximum două sau trei strofe inteligibile – care trebuie să fie ca nişte pure fragmente din lucrurile cele mai diverse"[34], simţind însă nevoia să noteze în continuare că „Poezia, cea adevărată, poate cel mult să aibă în linii mari un sens alegoric şi să producă, precum muzica etc., un efect indirect[35].

Ştim astăzi că efectele indirecte ale limbajului sînt acelea pe care le-au căutat simboliştii, prin cultivarea deliberată a sugestiei, ambiguităţii şi cantabilităţii şi lăsînd deoparte coerenţa şi sensul. Simultan cu mişcarea simbolistă şi chiar cu mult înainte de ea, exact în perioada în care scria Novalis, a existat însă şi o poezie a efectelor directe, a coerenţei şi inteligibilului, tranzitivă ca scop, activă ca mesaj, artistică în limitele obişnuitului, şi totuşi nu mai puţin valoroasă. Novalis şi Mallarmé se află, prin teoriile şi creaţia lor, la originile poeziei reflexive. Acelaşi statut de pionieri îl au Wordsworth şi Whitman în ce priveşte poezia care încearcă să transforme propriul ei limbaj într-o putere activă[36].

IV. SCURTĂ ISTORIE A POEZIEI TRANZITIVE

1. PREFAȚA PROGRAMATICĂ A LUI WORDSWORTH

„O LIRICĂ MAI UMANĂ, MAI PERSONALĂ". Am arătat de cîteva ori pînă acum că această specie de poezie pe care am numit-o *tranzitivă* – considerînd că noul termen e mai potrivit să descrie complexitatea fenomenului decît sintagmele „poezie directă", „poezie enunțiativă", „poezie obiectivă", „poezie fără imagini" – nu-și găsește un loc în structura liricii moderne propuse de Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño și că ea este prea puțin luată în considerație, la justa ei valoare, și de către ceilalți critici și poeticieni.

Am remarcat, de asemenea, și faptul că ideea de poezie dominantă și în prezent, coincide, cel puțin în viziunile teoretice examinate pînă acum, cu practica unei lirici metaforizante, obscure, ireale sau iraționale, sfidîndu-și cititorul, investită cu atribuțiile unei forme misterioase de cunoaștere și revelație, închisă în materia unui limbaj marcat de eterna nostalgie a unei utopice stări de inocență semantică. Această poezie poate fi numită *reflexivă* din foarte multe motive, dar înainte de toate din două: eul poetic pe care ea ni-l propune este un eu narcisist, chiar dacă oglindirea în care acesta se implică are caracterul unei implacabile sfîșieri și acțiunea sa terapeutică, „de vindecare a rănilor deschise de rațiune"[1] se dovedește în cele din urmă iluzorie; pe de altă parte, textul însuși, în materia căruia se concentrează autoscopia narcisiacă a poetului, ne apare ca un joc de oglinzi al înțelesului și ca o întoarcere a mesajului asupra propriei sale naturi, așa cum ne asigură Roman Jakobson.

Acest tip de poezie începe, cum am văzut, o dată cu simbolismul. Merită să adăugăm că dacă Hugo Friedrich, în studiul său, s-ar fi

dovedit mai atent la aspectele tehnice ale construcției poetice, G.M. Hopkins, cu extraordinara sa teorie a similarității nivelelor textului, ar fi putut fi, și el, invocat între genialii precursori ai modernității, alături de Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud. Am văzut mai înainte și cît de modern se poate dovedi, în intuițiile sale, un romantic ca Novalis.

Un cuvînt care revine cu o frecvență simptomatică în vocabularul lui Hugo Friedrich (în prelungirea unei teorii a lui Ortega y Gasset) este „dezumanizare", lirica simboliștilor majori și lirica modernă constituindu-se într-o artă a îndepărtării de om, de real, de sentiment și de obiectivitatea trăirilor, într-un spațiu al distrugerii și al deformării, toate acestea reprezentînd o amplificare și o rafinare a unor date originare ale poeziei romantice. Modelul mare al poeziei moderne apare astfel ca un model omogen și univoc care în dezvoltarea sa își valorifică implacabil toate premisele inițiale. Cel puțin așa consideră autorul că se prezintă situația pînă în 1950, unde se oprește investigația sa. O prefață din 1966 - la a noua ediție a cărții - conține totuși cîteva notații pe care nu le putem ignora:

Și în a doua jumătate a secolului nostru, lirica europeană a produs numeroase opere demne de considerație. Cu toate acestea, nu aș putea să spun care operă anume a depășit de atunci încoace, în mod definitiv și definitoriu pentru viitor, domeniul explorat de clasicii modernității. Mai curînd am putea constata anume destinderi, o întoarcere, sensibilă pe alocuri, la o lirică mai umană, mai personală, devenită mai simplă în bucuria și durerea ei. [...] S-ar putea să fie vina mea dacă nu mai sînt în stare să recunosc unele aspecte, poate efectiv noi, în originalitatea lor posibilă, în desprinderea lor de structura poetică dominantă în ultima sută de ani. Oricum, dată fiind sterilitatea ei, așa-numita *poezie concretă*, cu molozul ei de cuvinte și silabe azvîrlite mecanic, poate să rămînă în afara oricărei considerații.[2]

Dar nu putea fi vorba atunci, în deceniul șapte al secolului nostru, doar de „poezia concretă" - fenomen în raport cu care putem subscrie la părerea lui Hugo Friedrich - ci de poeți europeni importanți, precum Eliot, Kavafis, Mandelștam, Ponge, Prévert, Ahmatova, Seferis, Queneau, Montale, Maiakovski, Pessoa, Esenin, Pavese, Yanis Ritsos, Voznesenski, Brecht, Machado, Lagerkvist, Saba, Vallejo, pe care nu-i putem explica decît în similitudine cu o altă tendință a poeziei - într-adevăr mai „umană" și mai „simplă" -, definită și ea cu claritate tot în secolul trecut, în spațiul liric englez, de un alt „clasic al modernității" de care nu putem face astăzi abstracție. Căci fără el ne-ar fi foarte greu să înțelegem și să evaluăm și o bună parte din poezia americană din ultimele decenii, creația unor Zukovsky, Reznikoff, Oppen, William Carlos Williams, E.L.Masters, e.e. cummings, Lowell, Elisbeth Bishop, Olson, O'Hara, Keneth Koch, Ted Barriman, Joel Openheimer, Berryman etc.

ROMANTICUL ERETIC. Strămoșul tuturor acestor poeți și primul teoretician al poeziei tranzitive este romanticul William Wordsworth.

Un romantic în multe privințe eretic, mergînd împotriva curentului și subminîndu-i din interior ideologia generală, chiar dacă în practica scrisului ideile sale, afirmate în prefața la a doua ediție a *Baladelor lirice* (1800), nu se verifică decît parțial și pierd destul de mult din teribila lor forță de asertare. Astfel că obiecțiile contemporanului său Coleridge sau, mai aproape de noi, ale lui René Wellek[3] pot părea parțial îndreptățite.

Ceea ce îmi propun în continuare nu este, totuși, o „validare" a „manifestului" wordsworthian prin prisma dezvoltărilor sale teoretice ulterioare sau a impresionantei sale creații lirice, ci o examinare a implicațiilor lui în raport cu modelul sumar schițat anterior al poeziei tranzitive, distingerea liniilor inițiale de forță ale acestei noi mentalități poetice aflată astăzi în plină expansiune.

Nu vom găsi în prefața lui Wordsworth o noțiune anume care să denumească tipul de poezie pe care îl ilustrează piesele componente ale volumului *Balade lirice* (apărut prima dată în 1878 sub forma a două secțiuni diferite, semnate de doi autori cu totul opuși în concepție: Wordsworth și Coleridge). Cuvîntul „romantic" e, de asemenea, evitat. Pare în continuare ciudat că unii critici, între care, la noi, Vera Călin[4] au putut vedea în acest text programatic, strict personal și cu totul inedit ca ideatică, o profesiune de credință romantică. Pentru a înțelege despre ce este vorba cu adevărat, trebuie în continuare să ne oprim asupra implicațiilor lui.

Surprinzător este să aflăm, încă din primele rînduri ale prefeței, că Wordsworth și-a publicat primul volum de poezii „ca un *experiment* (*s.n.*) care ar putea servi pentru a stabili în ce măsură potrivind în versuri o selecție din vorbirea reală a oamenilor atunci cînd încearcă o senzație puternică, se poate transmite acel gen și acel cuantum de plăcere pe care un Poet se poate strădui în mod rezonabil să o transmită[5]. Sîntem, după cum se vede, departe de normele exterioare, constrîngătoare ale poeticii clasice, dar și de imperativele interioare, mitizante, ale romantismului de factură subiectivă.

Felul în care înțelege Wordsworth poezia pare ciudat, pentru că el exclude din start forma convențională a unui limbaj liric deviant de la norma vorbirii comune și pare să acorde mai multă importanță problemei cititorului decît problemei actului poetic în sine. Dimensiunea etică a creației e mai acută decît dimensiunea ei estetică, fapt pe care autorul îl întărește imediat, spunînd că „dacă intențiile cu care au fost scrise (textele, *n.n.*) s-ar realiza cu adevărat, s-ar naște un gen de Poezie perfect apt să intereseze permanent omenirea și nu lipsit de importanță sub raportul calității și al multitudinilor implicațiilor sale morale"[6]. Gîndindu-și creația ca pe o apropiere de limba reală, cotidiană, a oamenilor simpli, poetul englez are simultan în vedere o problematică obiectivă, generală, universală, extrasă din aspectele generice ale vieții.

Gîndirea sa nu este, pe de altă parte, deloc străină de ceea ce astăzi numim „orizontul de aşteptare" al cititorului. Wordsworth e conştient că aşteptările cititorului sînt întotdeauna „deformate", preinformate de tradiţia în vigoare a formelor poetice. El ştie că ideea de poezie în general e echivalată cu modelul unei exprimări emfatice, artificiale. Şi cum lui i se pare că „stridenţa şi vorbăria goală a multor scriitori moderni" au transformat într-un mod nefast obişnuinţele de lectură ale contemporanilor săi, simte nevoia să scrie o prefaţă care să ferească recepţia propriei creaţii de false înţelegeri sau de suspiciunea lipsei de adecvare estetică.

Scopul principal urmărit de poet în conceperea poeziilor sale e unitar, dar el se manifestă printr-o multitudine de aspecte, toate subsumate unei singure viziuni coerente. Mărturisirea lui Wordsworth lipsită de echivoc. Voinţa lui a fost de a alege:

...întîmplări şi situaţii din viaţa obişnuită şi de a le relata sau descrie de la un capăt la altul, pe cît posibil într-o selecţie din limba realmente folosită de oameni şi, totodată, de a arunca asupra lor o anumită culoare a imaginaţiei prin care lucrurile obişnuite să fie înfăţişate minţii sub un aspect neobişnuit: şi, în plus şi mai presus de toate, de a face interesante aceste întîmplări şi situaţii, desluşind în ele efectiv, deşi neostentativ, legile primare ale fiinţei noastre, mai ales în ceea ce priveşte felul în care asociem ideile într-o stare de emoţie.[7]

Sistematizînd implicaţiile acestei fraze, putem spune că poetul dovedeşte o totală lipsă de interes faţă de aspectele subiective ale propriei vieţi, urmărind, în schimb, reprezentarea unor aspecte tipice, selectate din existenţa comună, – „umilă şi rustică", cum precizează el în continuare – într-un limbaj scuturat de elementele îndeobşte admise ale poeticităţii. Înţeleasă ca o modalitate de sesizare şi transmitere a emoţiei, poezia este, totuşi, gîndită ca o artă a raţionalului capabilă să deseneze tiparul „legilor primare ale fiinţei noastre". Folosind unul dintre conceptele propuse într-un capitol anterior, putem spune că Wordsworth teoretizează aici datoria poetului de a se identifica acelei *individualităţi obiective* în care sînt implacabil cuprinse datele comune, generale, repetabile ale condiţiei umane.

Convins de caracterul înnoitor al limbajului pe care îl propune, autorul *Baladelor lirice* insistă nu o dată asupra posibilităţii şi necesităţii de a scrie poezie cu ajutorul altor forme poetice şi într-un vocabular „provenit dintr-o experienţă repetată şi din simţăminte constante"[8]. El acordă limbajului său caracterul preciziei şi al permanenţei, fără însă a absolutiza valoarea tranzitivă a expresiei, admiţînd, acolo unde acestea sînt motivate de pasiune, şi prezenţa figurilor de stil. Cum am văzut deja, imaginaţia nu se bucură de cine ştie ce preţuire şi importanţă, ei acordîndu-i-se doar rolul de a transforma obişnuitul vieţii în neobişnuit, de a opera acea selecţie şi acel decupaj insolit în materialul amorf pe care îl pune la dispoziţie realitatea. Imaginaţia nu inventează, ci, probabil, doar instituie o formă.

POEZIA ŞI PROZA. Impresia pe care o lasă lectura acestei prefeţe este că Wordsworth urmăreşte, în limitele unei singure convenţii literare păstrate – versul, să şteargă toate graniţele dintre poezie şi viaţă, dintre poezie şi proză. Poetul nu se deosebeşte de ceilalţi oameni decît prin sensibilitatea sa mai vie, prin entuziasmul său structural şi capacitatea sa formativă mai pregnantă, prin imboldul său de a crea, care nu este, la urma urmelor, decît puterea de a reproduce imagini ale individualităţii umane în ceea ce au ele mai caracteristic:

Poetul gîndeşte şi simte în spiritul pasiunilor omeneşti. Cum poate atunci limbajul său să se deosebească într-o măsură cît de cît importantă de cel al tuturor celorlalţi oameni care simt intens şi văd limpede; s-ar putea *dovedi* că acest lucru este cu neputinţă. Presupunînd însă că n-ar fi aşa, Poetului i s-ar putea îngădui să folosească un limbaj deosebit atunci cînd îşi exprimă sentimentele pentru propria plăcere sau pentru cea a unor oameni ca el. Dar Poeţii nu scriu numai pentru Poeţi, ci pentru oameni [...]. Poetul trebuie să coboare din aşa-zisul său turn şi, pentru a trezi o simpatie raţională, să se exprime aşa cum se exprimă şi alţi oameni.[9]

Nu putem să nu remarcăm în aceste afirmaţii faptul că obscuritatea, opacitatea şi reflexivitatea limbajului poetic sînt considerate trăsături aflate în directă legătură cu ignorarea cititorului sau cu ipostazierea sa într-un cititor de elită. Problema poeziei, nu doar de la Wordsworth încoace, este, dincolo de dificilele implicaţii ale conţinutului său, şi o problemă a codului. Prefaţa pe care încerc să o examinez aici cuprinde nu numai ideea că existenţa unui cod comun, lăsat la libera folosire deopotrivă a poetului şi cititorului, este o condiţie a înţelegerii mesajului liric, ci şi dorinţa de a impune creaţiei o substanţă majoră, perpetuu umană, general semnificativă şi care nu este deloc specifică poeziei, ci literaturii în întregul ei.

Care este atunci raportul dintre poezie şi proză? Este neaşteptat să constatăm că destule dintre afirmaţiile lui Jovan Hristić, – unele dintre ele reproduse anterior – din *Formele literaturii moderne*, au fost formulate *in nuce* încă din 1800 de un poet pe care actualitatea încă nu l-a recuperat potrivit importanţei deosebite a descoperirilor sale, confirmate astăzi cu atîta stringenţă. Wordsworth nu poate accepta vechea prejudecată retorică după care prozaismul limbajului ar fi incompatibil cu imperativele liricului.

Unui cititor contaminat de o atare preconcepţie „ar fi foarte uşor să i se demonstreze că nu numai limba unei mari părţi a oricărei poezii bune, chiar a uneia avînd caracterul cel mai elevat, trebuie neapărat să nu se deosebească în nici o privinţă, exceptînd metrul, de cea a prozei bune, ci şi în ce priveşte unele din părţile cele mai interesante ale celor mai bune poezii se va constata că ele reprezintă strict limba prozei, atunci cînd proza este bine scrisă"[10]. Opoziţia poezie/proză e, prin urmare, lipsită de pertinenţă, pentru că în realitate Poezia se opune Faptului sau Ştiinţei, adică evenimentului brut sau gîndirii sistematice şi discursive. Proza, pe de altă parte, poate fi cel

mai mult opusă Metrului, adică acelui element care acordă poeziei calitatea de compoziție în versuri.

ADEVĂRUL, ȘTIINȚA, APARENȚA. Descoperim în prefața lui Wordsworth o mulțime de intuiții și convingeri confirmate cu evidență, cum am mai spus, de o bună parte a poeziei contemporane. Inspirația e abolită în favoarea observației. Sentimentul e subsumat „acțiunii și situației", el e, cu alte cuvinte și într-o manieră cît se poate de puțin romantică, obiectivat, deposedat de conotațiile sale subiective, ireductibile.

Premisa ontologică fundamentală a demersului poetului englez e aceea că oamenii se aseamănă, că actele senzoriale și intelectuale sînt supuse unor legi generale pe care poezia e datoare să le cunoască și să și le însușească. Wordsworth are „impresia profundă a existenței anumitor calități inerente și indestructibile ale minții omenești, precum și a anumitor puteri în obiectele mărețe și perene care acționează asupra ei, puteri care și ele sînt inerente și indestructibile"[11]. Iată, sîntem foarte aproape de convingerile care l-au determinat pe Walt Whitman să scrie ale sale *Fire de iarbă*. „Puterile" care influențează viața omului sînt puterile naturii. Omul și natura sînt „esențialmente adaptați unul altuia". Rolul poeziei este acela de a investiga adevărul acestei adaptări reciproce.

Poetul este un observator atent al vieții în generalitatea ei individuală, iar mijloacele sale de observație și consemnare trebuie să posede calitatea adecvării.

> [Poetul] va simți că nu e nevoie să împodobească sau să cizeleze natura; și, cu cît va aplica mai riguros acest principiu, cu atît mai profundă va fi credința sa că nici un cuvînt pe care îl poate sugera fantezia sa nu se va putea compara cu cele ce sînt emanația realității și a adevărului.[12]

Dar dacă scopul poeziei e adevărul, adică, în cele din urmă, adevărul moral, nu cumva în felul acesta depășim domeniul esteticului și pătrundem într-un spațiu aflat mai degrabă sub egida Științei?

Wordsworth crede că poezia reprezintă o unică forță totalizatoare („începutul și sfîrșitul oricărei cunoașteri"), care se adaptează în permanență metamorfozelor vieții, absorbind în substanța ei elemente eterogene, provenite chiar și din cîmpul cunoașterii științifice:

> Descoperirile viitoare cele mai îndepărtate ale Chimistului, Botanistului sau Mineralogului vor fi subiecte la fel de potrivite artei poetului ca oricare altele asupra cărora ea se poate aplica.[13]

Ne aflăm, prin această observație, exact la polul opus totalității mitice și mistice visate de cei mai mulți dintre poeții romantici și poate nu foarte departe de utopia unor scriitori experimentali de astăzi, care văd în literatură („scriitură") un metalimbaj, un spațiu aflat la

întretăierea idiomurilor lingvistice şi o formă de sinteză a cunoştinţelor provenite din domeniile particulare ale existenţei.

Poetica lui Wordsworth este o poetică a demistificării, a refuzului autoiluzionării prin cuvînt. Perimetrul poeziei este contingentul. Limbajul poetic este epurat de toate elementele care ar putea deforma adevărul acestui perimetru. Cuvîntului i se pretinde să denoteze o acţiune sau o situaţie. Dar caracterul său general denotativ e străbătut de unda implacabilă a emoţiei formative. Figurile pot locui în spaţiul poeziei, dar numai în calitatea lor de expresii emoţional motivate. În măsura în care el se dovedeşte semnificativ pentru viaţa omului, domeniul poeziei se află oriunde, în existenţa comună şi în descoperirile ştiinţei. Căci poezia nu trebuie să modifice imaginea realităţii graţie puterilor proiective ale imaginaţiei, ci să urmărească modul specific în care această realitate se transformă neîncetat.

Wordsworth e un poet lipsit de nostalgii paseiste, originare, adamice. El nu reduce lumea la cotidian, dar vede în cotidianul existenţei cadrul de afirmare a unei specificităţi umane repetabile. Lumea nu ascunde o esenţă misterioasă şi incomprehensibilă, dar ea nici nu poate fi redusă la o curgere indeterminată de fapte şi fenomene. Tiparele generale ale vieţii şi ale firii umane pot fi cunoscute. Cunoaşterea prin poezie, aşa cum o concepe Wordsworth, este o cunoaştere exterioară, pozitivistă, obiectivă, deşi nu retrasă de sub egida emoţiei. Datoria poeziei este

> ...să trateze lucrurile nu aşa cum *sunt*, ci aşa cum *apar*, nu aşa cum *există* în sine, ci aşa cum *par* să existe, aşa cum se înfăţişează *simţurilor şi pasiunilor* noastre[14].

Fireşte că în cele din urmă, la o analiză atentă, poezia lui Wordsworth se poate dovedi plină de contradicţii şi situată destul de departe de convingerile sale teoretice. Nu acesta este însă lucrul care ar trebui să ne intereseze, ci voinţa poetului, remarcabilă în consecvenţa ei, de a schimba spaţiul limbajului şi al poeziei[15]. Tansferînd scopul investigaţiei lirice din subiect în obiect (şi asta într-o vreme în care subiectivismul ireductibil al romanticilor vizionari şi tenebroşi se afla abia *in status nascendi*), Wordsworth impune poeziei cîteva forme de manifestare în care unii critici de astăzi sînt înclinaţi să distingă primele semne incontestabile ale post-modernităţii[16].

2. Lecţia „Firelor de iarbă"

SPRE EXISTENŢĂ PRIN LITERATURĂ. Dacă, aşa cum spune Tzvetan Todorov, toată poezia tradiţională e o poezie a tranzitivului, un lucru rămîne totuşi paradoxal: poeţii tranzitivi ai lumii moderne nu scriu întorcîndu-se spre o tradiţie deja constituită, ei nu au decît în rare cazuri conştiinţa caracterului tranzitiv al poeziei care îi premerge.

Credinţa lor e aceea că ei propun o nouă poezie, descoperindu-i acesteia noi scopuri, orientînd-o spre noi forme, spre un alt limbaj.

Limitele „tranzitive" ale neoclasicismului francez sînt limitele implacabile ale unei lumi riguros convenţionalizate. Poeţi ca Wordsworth şi Whitman scriu într-o lume nouă, ordonată de alte principii de existenţă, aflată în plină experienţă romantică sau după consumarea acesteia. Tranzitivitatea poeziei lumii moderne este o formă de reacţie la un context şi nu o formă indiferentă de existenţă.

Deşi în cazul lui Whitman problema e uşor mai complicată, autorul american fiind poet şi nu prozator doar pentru că el consideră poezia un limbaj mai eficient pentru scopurile pe care şi le-a propus. Whitman se doreşte un reformator al ideilor de om, adevăr, natură şi viaţă. Pe el nu-l interesează literatura ci existenţa, dar vrea să ajungă la existenţă prin literatură.

E posibil ca Whitman să fi cunoscut prefaţa lui Wordsworth care deschide volumul *Balade lirice*. Însă faptul acesta s-ar putea să nu aibă prea mare importanţă, pentru că Whitman e în mod declarat un poet al prezentului şi al lumii moderne care nu respinge tradiţia, dar în bună parte o ignoră, considerînd-o inutilă pentru scopurile sale.

Poetul american nu este un teoretician al poeziei la fel de subtil şi cult ca marele romantic englez. Problemele efective ale artei poetice nu-l preocupă, şi în articolele sale el le tratează întotdeauna sumar. Pentru Whitman conţinutul e totul. El nici nu urmăreşte să scrie altceva decît o poezie cu un nou conţinut. Viaţa cu tot ceea ce are ea esenţial e „poezie în vers alb". Această poezie a vieţii aşteaptă o conştiinţă care să-i dea o formă şi o justificare, nimic mai mult.

REALISM ŞI AUTENTICITATE. Prima ediţie a ciclului *Fire de iarbă* apare în 1855, însoţită de o prefaţă în care autorul încearcă să definească obiectivele propriei sale poezii. Prefaţa e programatică, deşi ea are un caracter mai mult liric decît teoretic. Pasaje întinse din cuprinsul ei sînt adevărate poeme în proză.

Totuşi, ideile despre poezie susţinute de Whitman sînt clare şi ele exprimă înainte de toate mîndria lui de a fi poetul unei ţări mari cît un continent. N-ar trebui să existe poet american care să nu aspire să devină un poet naţional, aceasta e credinţa lui Whitman, pentru că în cazul poetului, „spiritul său este ecoul spiritului ţării sale"[17].

În raport cu lumea din care face parte, poetul e o instanţă transcendentă dotată cu acele însuşiri la care au visat şi poeţii romantici şi prozatorii realişti:

> Poetul dă fiecărui obiect sau fiecărei însuşiri proporţiile cuvenite, nici mai mult nici mai puţin. El este arbitrul diversităţii, el este cheia. El este cel ce dă echilibru timpului său şi ţării sale, el completează ceea ce trebuie completat şi controlează ceea ce trebuie controlat.[18]

Dar asta nu înseamnă că poetul e un fel de cenzor moral al lumii în care trăieşte. Faţă de omul comun, cu care trebuie să se simtă egal din toate punctele de vedere, el e superior prin mai adînca sa cunoaştere a sufletului şi prin clarviziunea sa:

Poetul este clarvăzător, el este individual, el este complet în el însuşi, ceilalţi sînt la fel de buni ca el, numai că el îşi dă seama de aceasta, ceilalţi nu. El nu este unul din cor, nu este oprit de vreo regulă, el face regulile. El este faţă de ceilalţi ceea ce este văzul pentru fiecare.[19]

Deşi Whitman e considerat astăzi „un patriarh al modernităţii“, el nu e mai puţin, cum se vede, un romantic. Transcendenţa, clarviziunea, refuzul regulilor, puterea expresivă sînt obsesii romantice specifice.

Romantismul lui Whitman ţine poate de atitudinea sa creatoare, care vede în poezie o expresie nemijlocită a unei naturi genuine. Altfel, percepţia, morala, limbajul poetului sînt „realiste“, orientate spre social şi imediat, spre adevăr şi obişnuit. Lumea obişnuită, cu toate aspectele ei, de la cele politice la cele cotidiene, – unele dintre aceste aspecte fiind de-a dreptul insignifiante, banale, minore – e de o uluitoare diversitate. Poetul nu vrea să scape nimic din ceea ce există şi se întîmplă. Pentru el totul e important:

Pavajul străzii, roţile camioanelor, tîrşîitul
tălpii pantofilor, glasul pietonilor,
Omnibusul greoi, conducătorul cu degetul ridicat întrebător,
bocănitul cailor potcoviţi pe pardoseala de granit,
Săniile, zurgălăii, glumele strigate,
plesnetul bulgărilor de zăpadă,
Uralele pentru favoriţii poporului şi furia celor răzvrătiţi,
Ambulanţa cu perdelele trase ducînd un bolnav la spital,
Întîlnirea faţă-n faţă dintre duşmani, înjurătura,
loviturile şi căderea,
Mulţimea agitată, poliţaiul cu steaua-n piept
croindu-şi repede drum spre centrul gloatei,
Clădirile de piatră întorcînd impasibile ecoul,
Gemetele celor supraalimentaţi sau subnutriţi,
căzînd loviţi de insolaţie sau de colici,
Ţipătul femeilor cuprinse brusc de durerile facerii,
grăbind să nască la ele acasă,
Vorbele spuse sau nespuse care vibrează mereu,
urletele reţinute de ochii lumii,
Arestarea criminalilor, semnele de trufie, propunerile
ruşinoase primite sau respinse cu buzele crispate,
La toate astea iau seama, la spectacolul lor, sau
la rezonanţa lor –
Eu vin şi plec.[20]

Teoria „excepţionalului şi supranaturalului" din poetica romantică cedează astfel locul unei poetici a obişnuitului, a prospeţimii şi autenticităţii. Concepţia lui Whitman poate părea astăzi, în punctele ei strict teoretice, o colecţie de locuri comune, dar asta numai întrucît poezia lui a impregnat creaţia succesorilor săi pînă la nivelul ţesuturilor profunde. Prin autorul *Firelor de iarbă* deschiderea poeziei spre exterioritatea propriului său limbaj şi spre concretul existenţei devine fundamentală. Rostul poetului e să vorbească despre viaţă, despre esenţa socială şi biologică a vieţii: „el vede eternitatea în bărbaţi şi femei, nu priveşte femeile şi bărbaţii ca pe nişte vise ori ca pe nişte puncte"[21]. Şi adevărul e acela că Whitman scrie o poezie mai puţin generală decît Wordsworth, mult mai apropiată de elementul biografic, fără însă a înceta să vorbească despre omul cu O mare.

Dar este acest mitic reprezentant al Americii un poet tranzitiv? Răspunsul este fără doar şi poate afirmativ. Whitman este un poet al creaţiei directe şi obiective în primul rînd pentru că pe el nu-l interesează unicitatea ireductibilă a eului, ci alteritatea sa prezentă în ceilalţi oameni. El crede într-o sensibilitate umană generică, în faptul că ceea ce este comun în fiecare individ este mai important decît ceea ce este particular. Oamenii sînt egali în puterea lor de a trăi, dar poetul reuşeşte să conştientizeze mai bine această putere, el are un mai pronunţat sentiment al identităţii.

Mai tîrziu, la aproape treizeci de ani de la prima prefaţă a *Firelor de iarbă*, Whitman va încerca să-şi caracterizeze retrospectiv volumul într-un articol intitulat *O privire în urmă spre drumuri colindate*. Şi acum scopurile poeziei sale sînt definite aproape în acelaşi fel ca în 1855. Poetul vorbeşte despre „o simţire sau o ambiţie de a articula şi exprima cu fidelitate, în formă literară sau poetică, personalitatea mea proprie, fizică, emotivă, morală, intelectuală şi estetică, însemnînd pe răboj spiritul momentan al faptelor ei cotidiene şi al Americii actuale..."[22]. Individualitatea poetică e însă un rezonator al totalităţii vieţii. Altfel cum ar fi putut declara Whitman că volumul său de poezie e la fel de important ca însăşi existenţa republicii americane? Acum lui i se pare că poezia e nici mai mult nici mai puţin decît o formă de promovare şi susţinere a democraţiei. De altfel, cuvîntul *en masse* e un cuvînt de ordine al textelor sale poetice încă de la începuturi. Poezia totală e o poezie a mulţimilor:

> Se pare că niciodată în trecut n-a existat posibilitatea acestei poezii cu trăsături cosmice şi dinamice, de o amploare şi nemărginire ca a sufletului omenesc. Este sigur că o poezie a credinţei absolute şi a egalităţii în folosul maselor democratice nu a existat niciodată.[23]

Acestea sînt constatări ale bătrîneţii. Dar nici în prima sa perioadă de creaţie poetică Whitman nu gîndea altfel. Poezia trebuie să servească omul, de aceea ea nu poate să intre în contradicţie nici măcar

cu ştiinţa. Unele afirmaţii ale bardului american par scoase direct din prefaţa-manifest semnată de Wordsworth la 1800:

Marinarul şi călătorul, anatomistul, chimistul, astronomul, geologul, frenologul, spiritualistul, matematicianul, istoricul şi lexicograful nu sînt poeţi, ci dătătorii de legi ai poeţilor, iar ceea ce construiesc ei stă la temelia structurii oricărui poem perfect.[24]

Este atunci Whitman un promotor al spirtului „ştiinţific" – aşa cum îl înţelegea timpul său – în poezie? Ar fi exagerat să spunem asta. Pe el îl interesează concretul, umanul, materia, aşa cum arată această secvenţă din amplul poem *Cîntec despre mine însumi*: „Primesc Realitatea aşa cum este; nici nu cutez să o drămui; / De la-nceput şi pînă la sfîrşit vreau ca întreaga / mea fiinţă să fie pătrunsă de materialism"[25]. „Adevărul aşteaptă în lucruri" este un alt vers din acelaşi text. Se poate ajunge la adevăr prin descoperirile oamenilor de ştiinţă, dar numai poetul e în stare să arate cititorilor „calea care leagă realitatea de sufletele lor"[26]. Whitman ştie bine în ce constă ştiinţa poeziei sale:

Ceea ce spun, spun exact, aşa cum este. Cei ce vor să preamărească, să şocheze, să fascineze sau să alinte, n-au decît s-o facă, eu voi avea aceleaşi scopuri ca sănătatea sau căldura sau zăpada şi-mi va păsa la fel de puţin că sînt observat. Ceea ce voi trăi sau voi descrie va porni din structura mea, fără urmă de compunere, veţi sta alături de mine şi veţi privi în oglindă o dată cu mine.[27]

FORMĂ, SIMPLITATE, CORPORALITATE. Chestiunea mijloacelor rămîne în aceste condiţii secundară. Whitman nu caută un nou limbaj, pentru că acest nou limbaj există deja, el se află chiar în vorbirea de toate zilele. „Forma perfectă porneşte de la obişnuit", afirmă el la un moment dat în binecunoscuta prefaţă. Ornamentele n-au ce căuta în poezie. Rima, ritmurile, toate efectele sonore ale poeziei trebuie să fie naturale. Ce înseamnă această idee de „natural" e însă dificil să înţelegem, pentru că poetul, în loc să dea definiţii, face analogii, comparaţii, explică indirect ceea ce gîndeşte.

El vorbeşte despre simplitate, fără însă a arăta cum se manifestă această trăsătură poetică la nivel stilistic:

Arta artelor, minunăţia expresiei şi raza de soare a literelor e simplitatea. Nimic nu poate compensa excesul sau lipsa preciziei. Să te laşi pe talazul de impulsuri, să plonjezi în adîncurile intelectului, să dai glas tuturor subiectelor sînt puteri nici comune, nici foarte neobişnuite. Dar a vorbi în literatură cu perfecta justeţe şi nonşalanţă a mişcărilor animalelor, cu sentimentul neprihănit al copacilor în pădure şi al ierbii de pe marginea drumului este triumful impecabil al artei.[28]

E limpede că pentru poet tot ceea ce e necontrafăcut, sincer, spontan, instinctual are valoare de artă.

Răsturnarea la care se încumetă Whitman e una deosebit de curajoasă: el asimilează artisticul cu non-artisticul, poezia (care este o formă specifică de limbaj) cu non-poezia, temele neobişnuite ale artei cu temele obişnuite ale vieţii. Aceasta e o concepţie mai degrabă de

prozator decît de poet. Pe de altă parte, cum am văzut, referinţa poeziei e adevărul, scopul ei e de natură morală, ea caută fizicul şi nu metafizicul, pentru ea natura e mai importantă decît cultura, prezentul e mai important decît tradiţia. În consecinţă, poezia exprimă „sufletul fizic raţional al omului, cu ansamblurile timpului şi spaţiului, şi, în această vastă şi multiformă privelişte, Natura înconjurătoare"[29].

O poezie ca a lui Whitman, declamativă, entuziastă şi pletorică, dilatîndu-se la nesfîrşit, timp de treizeci de ani, în cuprinsul unei singure cărţi, nu se putea naşte decît într-o ţară ca America. Lumea nouă are nevoie de o nouă poezie, aceasta e o altă idee care revine obsesiv în publicistica poetului. Dar pentru aceasta e nevoie de o revizuire radicală a ideilor despre natură, de adaptarea culturii tradiţiei la necesităţile prezentului şi de centrarea creaţiei pe actualitate. Orice convenţie moştenită trebuie eliminată din poezie, e nevoie de o nouă teorie a compoziţiei şi de o nouă reprezentare a umanului în literatură.

Pe Whitman nu-l interesează performanţa literară, ci adevărul sufletului. El este prin definiţie un generos, un optimist, un mistic al concretului vieţii. E un romantic fără romantism şi un realist fără epicitate. Scrie poezie cu aceeaşi dezinvoltură cu care scrie publicistică, are virtuţi de reporter, deşi s-ar vrea un „guru" al existenţei sociale, crede că neobişnuitul se ascunde chiar în inima banalului, că nu există teme mari sau mici în literatură. Forma poetică se naşte din tensiunea trăirii, iar scopul ultim al poeziei e de a transforma cotidianul în istorie, de „a da o supremă însufleţire faptelor ştiinţei şi vieţilor obişnuite, înzestrîndu-le cu strălucire şi glorie, cu o celebritate finală care aparţine fiecărui lucru adevărat şi numai lucrurilor adevărate"[30].

Poezia lui Whitman e nouă pentru că lumea în care şi despre care el scrie îi dă un acut sentiment al noutăţii. Individualitatea obiectivă şi generală descoperită de Wordsworth se conservă prin poezia bardului american şi dacă ea ajunge să se dovedească mai complexă şi mai bogată în experienţe, aceasta se întîmplă pentru că Lumea Nouă o face să fie astfel.

Nu se poate vorbi în cazul lui Whitman despre un curaj al imaginaţiei, ci despre un curaj al experienţei şi al percepţiei. Nu există la el nici un curaj al formei, ci mai degrabă o indiferenţă faţă de formă. Forma e întotdeauna secundară. Versul alb e limba naturală. Poetul e un om obişnuit, cu un mai pronunţat simţ al prezentului. Whitman are convingerea că şi în poezie „A venit vremea de a ilustra totul prin geneza şi ansamblul actualităţii"[31], prin senzaţia clipei imediate. Credo-ul său e simplu, pentru că el se întemeiază pe natura fizică a omului, care este valoarea supremă a vieţii:

Cred în carne şi în pofte,
Să văd, să aud, să ating toate aceste minuni, şi
fiecare părticică din mine e o minune.

Pe dinafară și pe dinăuntru sînt dumnezeiesc și
sfințesc orice lucru pe care-l ating sau
care mă-atinge,
Mirosul subsuorilor mele-i mai îmbălsămat ca orice
rugăciune,
Capul meu stă mai sus decît orice biserici și biblii
și crezuri.

Dacă aș adora vreun lucru mai mult decît altul acela ar fi
unicitatea trupului meu, sau a părților lui.
Tipar nevăzut al ființei mele, tu ești acela!
Margini umbroase și odihne, voi sînteți!
Ești tu, cuțit de plug al tăriei bărbătești!

E orișice mădular care mă pune în valoare!
Tu, sîngele meu roșu bogat! Ș tu, sîngele meu alb,
esență palidă a vieții mele!
Piept apăsat pe pieptul altora, ești tu!
Tu, creierul meu, și voi, circumvoluțiuni oculte![32]

Un materialist prin definiție, Whitman nu e, totuși, un poet fără metafizică. Dar metafizica lui e lipsită de transcendență, ea aparține sufletului și trupului, pentru că omul modern își este propriul Dumnezeu.

ANTI-POE. În contextul discuției noastre, care, cum am văzut, pune în ecuație două mentalități poetice opuse, una reflexivă și alta tranzitivă, e de făcut, mai departe, observația că modul lui Whitman de a gîndi natura și funcțiile poeziei contrazice punct cu punct celebra definiție a lui Poe a poemului modern din prefața la volumul *Poems* din 1831.

Să ne reamintim această definiție:

Un poem este, după opinia mea, opus unei lucrări științifice, întrucît are drept obiect *imediat* plăcerea, iar nu adevărul; el este totodată opusul operelor romanești, căci are drept obiect o plăcere *nedefinită* în locul unei plăceri *definite*, și el este poem numai în măsura în care se apropie de acest țel; operele romanești prezintă imagini perceptibile, prin senzații definite, poezia tinde spre senzații *ne-definite*, iar pentru aceasta muzica este mijlocul *esențial*... Muzica, atunci cînd se combină cu o idee care produce plăcere, este poezie; muzica fără idee este doar muzică; ideea fără muzică este proză...[33]

Or – recapitulînd – trebuie să observăm că: Whitman crede într-o poezie care nu se opune științei, ci încearcă, dimpotrivă, să-i integreze descoperirile în propriul său discurs; el e convins că adevărul vieții se confundă cu plăcerea de a trăi și face din poemele sale un stimul al acestei plăceri – o plăcere bine definită întrucît ea e direct legată de materialitatea existenței; tratează cu nepăsare problemele formale ale

poeziei şi preferă în locul muzicii limbajului energia lui; nu crede că romanul ar fi opus poeziei şi chiar propune prin marele său ansamblu *Fire de iarbă* o structură poetică extensivă, reticulară, cvasiromanescă – în sensul poeticii lui Proust, Joyce şi Virginia Woolf, prozatori pentru care ansamblul epic devine o însumare de fragmente lirice, narative şi descriptive totodată, de tip epifanic.

Ce ar fi de spus în concluzie? Poezia acestui strămoş al modernităţii e pentru prima dată în istoria literaturii o poezie profund profană, fără a fi din acest motiv şi o poezie resemnată. Descoperirea acestei dimensiuni profane, cu toate implicaţiile ei, se va dovedi în continuare esenţială pentru toată poezia americană. Whitman, şi nu Poe, e precursorul celor mai mulţi poeţi americani importanţi din secolul XX. Dar poezia sa e atît de puţin spectaculoasă, atît de „naturală", încît ea riscă să se confunde cu creaţia unui anonim. Whitman a eliberat poezia secolului XIX de inhibiţii, complexe şi preţiozitate. Într-un fel, se poate spune că el a fost acela care a deschis cutia Pandorei în care se aflau închise toate experienţele anti-poetice cu putinţă ale lumii moderne.

3. EZRA POUND ŞI IMAGISMUL

A FEW DON'TS. Ceea ce propune prefaţa lui Wordsworth la volumul *Balade lirice* este o eliberare atît a substanţei poeziei, cît şi a limbajului său, de transcendenţa unei instanţe misterioase, mistice. Rezumarea la lumea reală înseamnă renunţarea la Dumnezeu şi la Metaforă.

Centrul de greutate al poeziei e mutat în expresia contingentă şi în omul de toate zilele, deşi omul acesta e încă înţeles ca o instanţă abstractă, tipică:

> Poetul scrie sub o singură restricţie şi anume, necesitatea de a oferi o plăcere imediată unei Fiinţe umane, care posedă cunoştinţele ce se aşteaptă de la ea nu în calitate de avocat, medic, marinar, astronom sau naturalist, ci de Om.[34]

Apoi, chiar şi acest limbaj „real" e un limbaj de toate zilele numai la nivelul vocabularului. Spontaneitatea sintactică, diversitatea colocvială a vorbirii cotidiene sînt absente în lirica tradiţională. Poezia lui Wordsworth e o poezie monotonă, discursivă, retorică. Metrul fix lasă să se audă în fiecare vers bătăile metronomului. Iată de ce distincţiile şi principiile poetului englez vor părea mai tîrziu, peste mai bine de un secol, şi insuficiente şi mult prea generale. „Citeşte din Wordworth atît cît să nu pară insuportabil de plicticos" este o recomandare a lui Ezra Pound din 1913.

Păstrînd în mare direcţia trasată de autorul *Baladelor lirice*, în primele decenii ale veacului nostru poezia se vede nevoită să-şi

revizuiască încă o dată scopurile, repudiind tradiţia încă activă a simbolismului sau efectele pletorice ale declarativismului whitmanian şi căutîndu-şi o nouă modalitate de existenţă. Astfel apare mişcarea imagistă, iniţiată în 1912 în Anglia de către Ezra Pound, Richard Aldington şi Hilda Doolittle.

Imagismul n-a fost propriu-zis o mişcare de avangardă. Articolul *A Few Don'ts* (*Cîteva nerecomandări*), publicat în 1913 în revista *Poetry*, nu este şi nici nu poate fi considerat un manifest de factura celor futuriste sau suprarealiste. După o afirmaţie a lui F.S. Flint, alt membru al grupării, efortul imagiştilor este „de a scrie conform cu cea mai bună tradiţie, aşa cum o găsim la cei mai buni scriitori ai tuturor timpurilor"[35]. Ceea ce este adevărat doar pe jumătate, pentru că tradiţia pe care o descoperă imagiştii este o anume tradiţie a poeziei, în care Dante e preferat lui Milton, Cavalcanti lui Petrarca, Bridges lui Swinburne etc.

Aparţinînd lui Pound, articolul mai înainte amintit (integrat ulterior într-un text de recapitulare sintetică intitulat *O retrospectivă*), conţine trei principii care arată că imagismul se doreşte o mişcare novatoare, şi nu doar o revenire la un trecut poetic, oricît de excepţional s-ar dovedi acesta. Pentru a scrie poezie de valoare, poetul imagist are de respectat următoarele constrîngeri:

1. Tratarea directă a obiectului, fie ea subiectivă sau obiectivă;
2. A nu folosi nici un cuvînt care să nu contribuie la prezentare;
3. În privinţa ritmului: se va compune urmărind fraza muzicală şi nu urmărind metronomul.[36]

IMPLICAŢII. Se vede imediat că aceste cerinţe se referă la aspecte distincte ale creaţiei unui text poetic. „Tratarea directă a obiectului" e o chestiune care priveşte atitudinea poetului faţă de realitatea investigată. Cel care scrie nu mai fandează din faţa lumii, prin apel la facultăţile nelimitate ale imaginaţiei. Lumea nu mai este un pretext al operei. Opera nu mai este un palid reflex al acestei lumi, cum se întîmplă în poezia simbolistă. Raportul cu realitatea poate fi însă subiectiv sau obiectiv, ceea ce demonstrează o viziune totalizatoare asupra capacităţilor de reacţie ale eului.

Reţinem ca element esenţial faptul că individualitatea poetică e subordonată obiectului, care singur interesează, indiferent de modul perceperii lui, regăsind astfel, în parte, concepţia lui Wordsworth despre poezia obiectivă.

Cel de-al doilea principiu are în vedere limbajul şi posibilităţile lui de a surprinde obiectul reprezentat. Ceea ce-i preocupă pe imagişti nu este cuvîntul obişnuit, comun, ci *le mot juste*, cuvîntul potrivit, adecvat. Restricţiile privind utilizarea figurilor sînt absente, dar asta nu înseamnă că toate figurile sau toate tipurile de imagini sînt admise.

Nu zăpăci percepţia unui simţ încercînd să-l defineşti în termenii altuia. De obicei acesta este doar rezultatul faptului de a fi prea leneş să cauţi cuvîntul potrivit"[37],

observă Pound în aceeaşi listă de „nerecomandări", repudiind astfel una din cele mai spectaculoase realizări simboliste: sinestezia.

Această căutare a cuvîntului potrivit e pentru Pound esenţială:

Un scriitor înzestrat îşi alege cuvintele în funcţie de «înţelesul» lor, dar acel înţeles nu este un lucru fix, neatîrnat, ca mutarea calului sau a pionului pe o tablă de şah El ni se înfăţişează cu rădăcini, cu asociaţii, cu modul şi locul unde cuvîntul este îndeobşte folosit, sau unde a fost întrebuinţat în chip strălucit şi memorabil.[38]

Trebuie să vedem în aceste distincţii şi o pledoarie subtilă pentru apropierea poeziei de limba vie, şi cea vorbită şi cea scrisă. De altfel, într-un studiu asupra constituirii conceptului modern de poezie, Matei Călinescu arată:

Programul imagismului [...] este inspirat de un anume *vitalism*, de un crez «activist», foarte caracteristic american, şi, ca atare, departe de acea conştiinţă europeană a unui conflict între cultură şi viaţă. Cultura şi viaţa, pentru Pound, se cheamă una pe cealaltă şi se întrepătrund.[39]

Revenind la programul din 1913, trebuie spus că imagismul înseamnă poezie cu imagini, aşa cum, într-un sens destul de larg, simbolismul înseamnă poezie cu simboluri. Primele două condiţionări ale actului poetic formulate în articolul *Cîteva nerecomandări* - care pun în relaţie obiectul şi cuvîntul - au în vedere găsirea celor mai bune modalităţi de constituire a imaginii, care trebuie să fie directă, pregnantă, surprinzătoare şi organică. Pentru Pound, „o *imagine* este ceea ce prezintă un complex intelectual şi emoţional într-o clipă"[40], ceva asemănător hai-ku-ului japonez, o epifanie obiectivă controlată.

Din atitudinea poetului faţă de lume şi limbaj derivă şi problema sensului, a semnificaţiei. Poezia imagistă, aşa cum au cultivat-o Aldington, Hilda Doolittle, D.H. Lawrence, T.E. Hulme, Amy Lowell şi Pound însuşi, este şi nu este o poezie tranzitivă. Ea nu exclude la modul programatic figurile poetice consacrate şi nici nu privilegiază aspectele denotative ale sensului. Însă chiar şi atunci cînd se folosesc de metafore, imagiştii sînt departe de o înţelegere decorativă sau magică a acestora. Între obiectul avut în vedere şi posibilul său simbol orice distanţă e suspendată. Crezul lui Pound e afirmat limpede:

Cred că simbolul adecvat şi perfect este obiectul natural, că, dacă un om foloseşte *simboluri*, el trebuie să facă în aşa fel încît funcţia lor simbolică să nu fie ostentativă; astfel încît un sens şi calitatea poetică a peisajului să nu piardă pentru cei care nu înţeleg simbolul ca atare, pentru cei, de exemplu, pentru care un şoim e un şoim.[41]

Dorinţa instituirii unui cod comun pentru cel care scrie şi cel care citeşte e dincolo de orice îndoială. Metafizica mallarméană, cu

imperativul său al reprezentării obiectului prin sugestie şi nu prin descriere directă, îi lasă indiferenţi pe poeţii imagişti, pentru că ei vor să schimbe poezia nu oricum, ci aducînd-o mai aproape de cititor şi de aspectele concrete ale vieţii.

Chiar dacă al treilea în ordine ierarhică, ultimul dintre principii, cel care are în vedere aspectele sonore ale poeziei, pare pentru Pound şi cel mai important şi cel mai dificil de materializat. Împrumutat din arsenalul simbolist, versul liber e considerat o formă posibilă între altele, însă o formă evident superioară mecanismelor de metronom ale versului clasic. Ritmul şi metrul sînt părţi constitutive ale poeziei care ele însele trebuie să se subordoneze imperativelor reprezentării obiectului. Un alt *credo* al lui Pound este acesta:

> Cred că trebuie să scrii în vers liber numai atunci cînd *trebuie*, adică numai atunci cînd *obiectul* îşi construieşte un ritm mai frumos decît acela al metrilor consacraţi, mai real, aparţinînd mai mult emoţiei obiectului, mai potrivit, mai intim, mai interpretativ decît măsura versului accentuat regulat.[42]

Însă poetul imagist trebuie să se ferească de facilităţile verslibrismului şi să caute în istoria poeziei culte sau a celei orale cadenţe, ritmuri, armonii şi disonanţe, valori sonore cît mai complexe şi cît mai diverse. Numai astfel pot fi evitate monotonia şi pericolul prozei versificate. Poetul este dator să se comporte ca un muzician, nu ca un magician.

În concepţia lui Pound, poezia nu trebuie să modifice, să distrugă şi să topească în paronomasie sensul natural al cuvintelor. Muzica versului se supune reprezentării. Ideea de incantaţie e absentă. Pentru că ritmul însuşi are o motivaţie tranzitivă. Rostul lui e acela de a transporta spre cititor imaginile, însă forma aceasta de transport trebuie să fie vie, energică, memorabilă.

DOUĂ POEME IMAGISTE. Date fiind aceste principii generale, propun în continuare, pentru a le înţelege mai bine implicaţiile, analiza a două texte imagiste, alese după criteriul viziunilor opuse care le-au generat. Iată, mai întîi, un poem în care obiectul e tratat subiectiv, prin implicare în descriere:

O undă de frig în noaptea de toamnă –
Am ieşit pe-afară
Şi-am văzut luna roşcată plecîndu-se peste un gard viu
    Ca un fermier cu faţa roşcovană.
    Nu m-am oprit să vorbesc dar am dat din cap
    În semn de salut
    Şi jur-împrejur stelele îngîndurate
    Ca feţele albe ale copiilor de la oraş.

(*Toamnă*)[43]

Semnat de T.E. Hulme, autorul doar a cinci texte imagiste, publicate ca apendix la un volum al lui Pound, acest poem își datorează forța de impresionare celor două comparații cu totul neașteptate. Luna și stelele fiind motive recunoscute ca poetice, autorul nu le introduce întîmplător în scurta sa descriere. Coborîndu-le cu ajutorul comparațiilor în cel mai ieftin prozaism, el le invalidează conștient poeticitatea. Alăturarea în imagine a termenului comparat cu termenul comparant nu este întîmplătoare. Recursul la elementele vieții obișnuite este deliberat. Familiaritatea eului liric cu astrele nopții de toamnă e transcrisă într-o formulă poetică insolită, însă lipsită de aură metafizică.

La rîndul ei, banalitatea („un fermier cu fața roșcovană", „fețele albe ale copiilor de la oraș") e ridicată la nivelul unor motive și semnificații perene. Deși nici stelele, nici luna nu simbolizează aici nimic. Ele sînt simple elemente ale peisajului. Esențialul poeziei constă în pura ei contingență. Nici substanța denotativă a textului, nici cele două imagini, oricît de surprinzătoare, nu depășesc cadrele existenței cotidiene. Implicat în descriere, eul liric face abstracție de propriile sale sentimente și își propune o prezentare obiectivă a unui cadru exterior, subminînd, în același timp, așteptările cititorului ca motivele stass introduse în poezie să fie valorificate în sens simbolic.

Celălalt exemplu aparține lui Amy Lowell:

Dîrele ploii pe zidurile cenușii,
Linii oblice de ploaie neagră
În fața flancurilor de piatră umedă ale clădirilor.
Dedesubt,
Vîscoasă, noroioasă, neagră, orizontală,
Strada.[44]

De data aceasta ne aflăm în fața unei descrieri vizuale neutre, impersonale. Nu știm cine privește, cine numește obiectele. Eul liric e absent. În locul lui, un ochi care înregistrează cu calm, selectîndu-le direct și exact, elementele componente ale unui cadru cît se poate de banal. Nici un cuvînt nu e aici în plus. Verbele au fost eliminate, mișcarea ploii e doar o virtualitate. Vocabularul dominant se compune din adjective și substantive. Privirea (unui om aflat la un etaj) consemnează ce descoperă în fața sa. Liniile ploii sînt oblice, strada se desfășoară orizontală. Nu știm ce valoare prezintă aceste imagini pentru sensibilitatea celui care le decupează.

Interioritatea umană a fost pusă între paranteze. Obiectele există pur și simplu, nimeni nu le mai acordă calități antropomorfe. Nici un mister, nici o transcendență, nici un simbol. Imaginea e totul: o fișie de lume încremenită.

CONSECINȚE ȘI DESCHIDERI. Exact împotriva acestei încremeniri, a caracterului implacabil static al imagismului va protesta în scurtă vreme Pound, lansînd în 1914 un alt tip de poezie, *vorticismul*. Vechile principii sînt redefinite:

Imaginea nu este o idee. Este un punct nodal sau un aglomerat strălucitor; este ceea ce pot și trebuie în mod necesar să denumesc vîrtej, un VORTEX, pornind de la care și prin care ideile se precipită constant.[45]

Vorticismul ar fi un fel de imagism dinamic și pornind de la el va ajunge mai tîrziu Pound să scrie celebrele sale *Cantos*-uri, o poezie mult diferită de cea a tinereții, în care imaginile obiective, empirice sînt dublate de referințe biografice, culturale, mitologice, filosofice etc.

Abandonînd imagismul (care după dezerțiunea șefului de școală se și dizolvă, la un an de la naștere), teoretizînd fără prea mare convingere vorticismul, Pound se îndreaptă cu hotărîre spre un tip de poezie pe care el îl va numi *phanopoeia*, caracterizat prin precizie semantică și picturală, repudiind abstracțiunea și descrierea. Acest tip de poezie a fost ilustrat cu strălucire – arată poetul în studiul său *How to Read* – de vechii poeți chinezi și, dintre moderni, de Rimbaud.

El face parte, de fapt, dintr-o triadă tipologică, alături de *melopoeia* și *logopoeia*, care poate caracteriza istoria poeziei în întregul ei. Înainte de a fi o poezie a semnificației, *melopoeia* e o poezie muzicală, în care au excelat poeții lirici greci, trubadurii și marii simboliști ai secolului XIX. *Logopoeia* e o poezie cu accentuate valențe tranzitive: o poezie a intelectului (ironică și satirică) și a contextului cuvintelor, prin valorificarea sensurilor lor directe și a accepțiilor cunoscute, pe care o întîlnim la autorii de satire, la Heine, dar în primul rînd la Laforgue, singurul simbolist acceptat fără nici o rezervă atît de Pound cît și de T.S. Eliot.

Nici unul dintre aceste tipuri de poezie nu se găsește în stare pură și e destul de evident că imagismul e o variantă de *phanopoeia*, în timp ce *Cantos*-urile reprezintă un tip de discurs poetic de o extraordinară complexitate, în care își dau mîna toate cele trei modalități inventariate de Pound. Totuși, el n-ar fi putut ajunge aici, dacă n-ar fi știut să păstreze și să pună în practică, de-a lungul întregii sale activități, convingerile sale imagiste din tinerețe.

Chiar dacă lipsit de o viziune onto-gnoseologică de profunzime, imagismul a însemnat foarte mult pentru evoluția ulterioară a poeziei, mai ales peste Ocean. Reluînd, fără să o recunoască deschis, cîteva dintre principiile deja afirmate de Wordsworth, imagismul a fost animat de aceeași voință a menținerii activității poetului în afara misterioasei transcendențe metafizice visate de poeții romantici și de urmașii lor simboliști.

Fiind o poezie a obiectului, imagismul e o poezie a concretului, a naturii și a temelor minore ale vieții. Imagiștii sînt primii poeți moderni care declară că în poezie obiectul e aproape indiferent. T.E. Hulme e

tranşant în această privinţă: „Are poetul în faţă un obiect vizual realmente limpede perceput şi care să-i producă plăcere? Nu contează dacă e vorba de pantoful unei doamne sau de cerul înstelat"[46]. Drumul unei poetici a cotidianului este astfel deschis. Ca şi posibilitatea unei şi mai pronunţate tranzitivizări a limbajului poetic.

Imagismul rămîne o mişcare de mică anvergură, insuficient cristalizată, cu o viaţă extrem de scurtă, dar o mişcare lucidă, cu picioarele pe pămînt. În cartea sa despre poezia americană modernă Serge Fauchereau constată: „Imagismul a fost singurul dintre toate curentele artistice ale primului sfert de veac care nu şi-a revendicat vreo apartenenţă mistică"[47]. Probabil că tocmai de aici derivă şi marea sa putere de anticipare şi influenţare.

4. DE LA MIŞCAREA AKMEISTĂ LA CONTRADICŢIILE LUI MAIAKOVSKI

„O POEZIE AVIDĂ DE CONCRET". Problemele deschiderii poeziei spre lumea concretă şi spre limbajul viu al existenţei imediate îi preocupă şi pe poeţii din Rusia primelor decenii ale secolului trecut, în forme mai mult sau mai puţin socializate. Dacă simbolişti ca Belîi şi Briusov „nu credeau în lume, nu credeau în aer şi se ascundeau sub acoperişul corespondenţelor"[48], Alexandr Blok îi pretinde poetului să renunţe la temele livreşti şi să se implice direct în existenţă, iar Kuzmin vrea să scrie o poezie în care cuvintele să se impună prin precizie şi sens unic. Kuzmin este unul dintre cei mai curajoşi promotori ai versului liber în poezia rusă, dar şi un poet care crede mai mult în sintaxă decît în metaforă, un maestru al notaţiei, al enumeraţiei şi al paralelismului. Iată un fragment din volumul *Cîntecele alexandrine*, în care, totuşi, ecourile poeticii simboliste nu par stinse cu totul:

Amurgul peste marea cea caldă,
luminile farurilor pe cerul întunecat,
mirajul de verbină după ospăţ,
o dimineaţă răcoroasă după o lungă veghe,
plimbarea pe aleile grădinii împrimăvărate,
strigătele şi rîsul femeilor ce se scaldă,
păunii sfinţi lîngă templul Junonei,
vînzătorii de violete, de rodii şi lămîi,
porumbeii gînguresc, soarele străluceşte,
cînd o să te mai văd, oraş drag![49]

Dar se constată deja aici pasiunea pentru expresia nudă a faptului trăit, o fascinaţie faţă de concretul vieţii şi substanţa sensibilă a

memoriei care vor dobîndi o şi mai mare pregnanţă la unii membri ai mişcării akmeiste. Mişcarea iniţiată în jurul anului 1910 de Nikolai Gumiliov şi soţia sa Anna, Ahmatova, la care a aderat în modul său singular şi Osip Mandelştam, reprezintă o reacţie de respingere a exceselor simbolismului agonic. Limbajul poeziei renunţă la ambiguitate şi sugestie, melodicitatea versului e suspendată, caracterul aluziv al transcrierii sentimentelor cedează locul unei scriituri noi, care admite sincopele şi conexiunile ascunse ale experienţei sensibile, pe care le tratează ca atare. Anna Ahmatova scrie astfel de versuri:

Muzica răsuna în grădină
Cu o durere fără grai.
Stridiile pe platou, între bucăţi de gheaţă,
Miroseau a mare, proaspăt şi pătrunzător.
El mi-a spus: «Sunt un prieten credincios!»
Şi rochia mi-a atins-o.
Cum nu aduc a mîngîiere
Atingerile acestor mîini.[50]

Progresul în ordinea reprezentării realităţii vieţii pe care îl marchează o astfel de poezie e sesizat de Viktor Şklovski într-o secvenţă pe care i-o dedică poetei în volumul său de memorialistică *A fost odată*:

Poezia era avidă de concret. Comparaţia, metafora s-au retras în adîncul versului. Muzica este confruntată cu mirosul stridiilor iar stridiile ne redau marea. La Blok restaurantul este opus iubirii. La Ahmatova ele sînt alături. Metafora a devenit dificilă.[51]

Să spunem că, de fapt, de acum înainte metafora încetează să mai fie procedeul dominant în poezie şi că nu futurismul – promotor al unui discurs poetic excentric ce pune cuvintele în libertate – este acela care îi dă simbolismului lovitura de graţie, ci tocmai mult mai modesta mişcare akmeistă, care o face din interiorul aceluiaşi limbaj, pe care îl deposedează de atributele sale esenţiale.

METONIMIE, SINTAXĂ, POEME CONVERSAŢIONALE. Formele noului limbaj sînt sesizate de Boris Eichenbaum într-un studiu critic din 1923 despre poezia Annei Ahmatova. Distincţiile exegetului sînt limpezi şi ele au în vedere trecerea de la vechea poetică a ambiguităţii la noua poetică a directeţii, prin înlocuirea unui procedeu semantic fundamental (metafora) cu altul (metonimia):

Simboliştii pun accent tocmai pe metaforă („scoţînd-o în evidenţă dintre toate mijloacele reprezentative ale limbajului" – Andrei Belîi) ca mod de a apropia serii semantice îndepărtate. Ahmatova respinge principiul extensiunii, care se bazează pe puterea asociativă a cuvîntului. Cuvintele nu se topesc unele într-altele, ci se ating, asemenea bucăţilor dintr-un mozaic [...]. În locul metaforelor apar, în toată varietatea lor, nuanţele laterale ale cuvintelor, bazate pe perifraze şi metonimii.[52]

Dar în felul acesta poezia se apropie în mare măsură de limbajul prozei, pentru că proza e aceea care-şi organizează substanţa pe coordonatele unui discurs metonimic. Anna Ahmatova nu ezită în faţa acestei periculoase apropieri şi împinge poezia spre limite nemaicunoscute pînă la ea. Uneori micile sale poeme ajung la un limbaj care, dincolo de surdina rimelor, promovează formele cele mai simple ale adresării şi dialogului minim.

Putem vorbi în acest caz despre „necesitatea unei sintaxe aproape şoptite" şi despre „refolosirea insolită a vocabularului curent" (Iuri Tînianov). Iată, ca exemplu, această poezie fără titlu din 1911:

Să ştii cum se-ntîmplară toate, vrei?
Bătea-n sufragerie ora trei.
Plecînd, de rampa scării răzimată,
Ea spuse cu o voce sugrumată:
„Cam asta-ar fi... Ba nu, era să uit ceva –
Eu te iubesc, şi te iubeam
Încă de-atunci aşa".
„Da".[53]

În legătură cu curajul poetei de a ataca tema erotică într-o manieră de o discreţie vecină cu nesemnificativul, acelaşi Tînianov observă:

> Stilul confidenţial al Ahmatovei era un fenomen nou, ca şi stîngacea familiaritate a limbii sale poetice, iar poemul el însuşi nu ieşea dintre pereţii camerei [...]. Acesta era un lucru foarte natural, în relaţie cu îngustarea registrului tematic, cu *micile emoţii*, care ofereau o perspectivă nouă şi o conduceau pe Ahmatova la genul *povestirii* şi al *conversaţiei*, care pînă la ea fusese îngheţat, convenţional...[54]

Descoperind resursele expresive ale oralităţii colocviale, poeta le valorifică într-un traiect poetic aproape alb, aproape plat, într-o deliberată mişcare de prozaizare a propriului discurs şi de sfidare a oricărei forme de cantabilitate. Versuri precum acestea:

Adevărata tandreţe n-o poţi confunda
Cu nimic, ea e tăcută.
Tu degeaba-mi acoperi grijuliu
Umerii şi pieptul în blănuri.
Şi degeaba-mi şopteşti vorbe smerite
Despre dragostea dintîi.
Cunosc atît de bine aceste stăruitoare
Şi nesăţioase priviri ale tale![55],

i se par lui V.M. Jirmunski semnificative pentru dispariţia din literatura rusă, la începutul secolului trecut, a liricii melodice. Îndepărtarea poeziei Annei Ahmatova de armonie şi muzică are ca efect apropierea de formula unei poezii epigramatice, care denotă „pasiunea pentru

sentințe, pentru formule verbale clare, precise, pentru acuitatea semantică, pentru reflecție"[56].

Această poezie epigramatică cultivă sintaxa logică, epitetul exact, expresia idiomatică. Sînt caracteristici pe care le întîlnim și în multe din poemele epigramatice ale lui Bacovia din volumele sale ulterioare *Plumbului*, dar și la un poet mai puțin colocvial și mai puțin dispus să renunțe în poezia sa la semnele superioare ale artei ca Osip Mandelștam.

BIOGRAFIA CONȘTIINȚEI IMPLOZIVE. Coleg de grupare literară cu Ahmatova, Mandelștam e, și el, un antisimbolist declarat: „Noi nu dorim să ne plimbăm prin pădurea de simboluri, întrucît avem o pădure încă mai virgină, mai sihloasă..., aceasta fiind complexitatea infinită a ființei umane obscure"[57]. Poetul vrea să ajungă la zona de incontrolabil a sufletului cu mijloace nu la fel de directe ca ale Ahmatovei, ci acordînd poeziei ceea ce i s-a acordat dintotdeauna, privilegiul cîntecului.

Ne aflăm însă, prin creația lui Mandelștam, în fața unei muzici noi. Un exeget francez al poetului, Michel Aucouturier, face în acest sens toate distincțiile necesare, găsind, bineînțeles, în simbolism reperul negativ imediat. Poezia lui Mandelștam „nu este un cîntec care neutralizează cuvintele, care adoarme spiritul prin muzică, nu este o formă care se constituie în afara sensului, care nu utilizează cuvintele decît ca un conglomerat de sonorități. Muzica lui Mandelștam se sprijină pe cuvînt ca unitate sonoră semnificantă"[58].

Iar cuvîntul devine în acest caz percutant tocmai prin simplitatea lui pedestră, valorificată în registrul unei exactități de factură parnasiană, impersonală. Inteligibilitatea, concretețea, austeritatea imagistică, concentrarea enunțurilor în formule lapidare, surdinizarea afectivă a datelor biografice primare, accentul pus pe percepție și reacția interioară imediată, filtrată cerebral, sînt trăsături distinctive incontestabile ale poeziei lui Mandelștam.

Apropierea de poezia Annei Ahmatova e ușor de sesizat. Potrivit opiniei lui Alexandr Blok, cei doi poeți akmeiști sînt „maeștri ai poeziei dramatice, afective, cu pasiuni profunde"[59]. Dramatismul poeziei lui Mandelștam e însă – trebuie să o spunem – mult mai convulsiv și mai dureros, pentru că el se naște nu din izolarea în trăirea personală, ci din conștiința unui context social și politic ostil, cu efecte paralizante.

Mandelștam e un poet nostalgic care nu se poate despărți surîzînd de trecut. El este un poet citadin și un spirit aristocratic al cărui destin se leagă implacabil de orașul în care s-a născut, Petersburg. Mutațiile provocate în societatea rusă de revoluția bolșevică din octombrie sînt privite cu răceală și ostentație și au o rezonanță difuză în creația sa.

Poetul preferă să se retragă în spaţiul propriei sale poezii. El face figura unui înstrăinat de lume, dar nu în sensul pozei romantice. E un inadaptat, un frustrat al vieţii, un sceptic şi, în ultimă instanţă, un negativist al cunoaşterii, bolnav de sentimentul inutilităţii, cum arată aceste versuri: „Nimic nu se mai cade discutat. / Nimica nu mai e de învăţat...".

Sfîşiat între tentaţia tăcerii şi dorinţa de comunicare, Mandelştam cultivă o poezie ezitantă, implozivă, de o dureroasă discreţie. Această poezie e „biografia unei conştiinţe cu vibraţii mici, cu explozii cenzurate înainte de-a se naşte, cu răzvrătiri abia mărturisite"[60], e poezia unui ins aflat la marginea existenţei, obsedat de anonimatul vieţii – ceea ce îl apropie încă o dată de Bacovia.

În acest sens, dacă lăsăm deoparte specificul lumii înregistrate, poemul de mai jos se întîlneşte, prin atitudinea pe care el o comunică, cu un anume spirit al poeziei bacoviene:

În liniştea din suburbii, zăpada
E strînsă cu lopata de rîndaşi.
La pas cu cei mujici bărboşi, neraşi
Eu merg ca orişicare om pe stradă.

Femei se-arată în broboade groase
Şi cîini prin curţi schelălăie, tehui,
Şi roza purpurie-a samovarului
Aprinsă e în birturi şi în case.[61]

„CEŢOSUL GEAM...". Ca şi Anna Ahmatova – o expertă a surprinderii semnificativului psihologic în gesturile şi atitudinile aparent minore – Mandelştam e atras în lectura sa a lumii exterioare de instantaneele vieţii şi detaliile contextului obiectual, într-o derulare rapidă de imagini îngheţate în fracţiuni stroboscopice. Însă întotdeauna la el lumea rămîne o limită, un cerc închis în care se consumă aspiraţii prudente, bucurii incomplete, dureri surde.

Mandelştam e un poet al reţinerii şi al rezervei, atît în plan moral şi afectiv, cît şi în planul limbajului poetic. Luciditatea faţă de drama propriei vieţi, aspiraţia spre echilibru şi obsesia construcţiei de sine sînt valori care reverberează în toate straturile discursului poetic, încît poemele lui Mandelştam devin ele însele nişte construcţii lucide, exacte, echilibrate. O poezie reprezentativă pentru relaţia de biunivocitate dintre expresia stilistică săracă şi condiţia psihică retractilă, resemnată a celui care scrie e cu siguranţă acest sonet intitulat *Cazinou*:

Eu bucuria falsă n-o admit,
Natura-i uneori o pată cenuşie.

Mie sortit mi-a fost în aburi de beție,
Săracei vieți să-i gust din colorit.

Cu norul despletit se joacă vîntul,
Cad ancorele în adînc de mare
Și ca o pînză, fără de suflare,
Mi-atîrnă sufletu-n abis, urîndu-l.

Îmi place între dune cazinoul,
Cețosul geam spre larga panoramă,
Firava rază-n tremur de pe masă.
Și-nconjurat de apa înverzită,
Cînd trandafir e vinul în cristal, –
Îmi place pescărușul în zboru-i triumfal.[62]

Poezia ar merita o analiză în detaliu care să scoată în evidență construcția ei subtilă și exactă, într-un regim de maximă economie lexicală, dar fără a tulbura transparența sensurilor comunicate. Nu voi face această analiză, însă mi se pare important de remarcat că textul lui Mandelștam problematizează o veche temă poetică, aceea a relației dintre lumea interioară și lumea exterioară, într-o manieră cu totul diferită de poeții romantici sau simboliști.

Pentru poetul rus natura nu are nimic metafizic, ea e „o pată cenușie". La rîndul ei, viața e „săracă", lipsită de amploare și bogăție. În interiorul sufletului orice explorare pare inutilă, pentru că aici domnește abisul. Poezia nu mai este un mijloc de cunoaștere. Ea consemnează reacții, mici plăceri, aspirații. Totul se reduce însă la cotidian (cazinoul dintre dune, „cețosul geam spre larga panoramă" a mării, raza de lumină căzută pe masă, lîngă paharul de vin) și totul ține de interiorul unui spațiu protector, de unde se poate visa. Zborul triumfal al pescărușului din finalul poeziei nu simbolizează nimic. Resemnat cu anonimatul vieții, cel care scrie își îneacă aspirațiile în euforia paharului de vin.

Nu se poate vorbi în cazul lui Mandelștam despre o beție a vieții. Este însă evidentă exigența poetului de a înțelege exact ceea ce trăiește și de a comunica această înțelegere prin mijloace și în forme deloc ambigue și deloc perisabile, prin înscrierea stării poetice în spațiul de siguranță al versului tradițional.

Alte poeme vorbesc despre moarte, singurătate și memorie, într-un limbaj descărnat, adresativ, aproape alb, deși învăluit într-o „ceață" subiectivă de care poezia lui Mandelștam nu s-a despărțit niciodată:

Nu vreau să mor încă, Piter!
Oricum, tu mai ai carnetul și listele mele cu numere de telefon.
Le mai păstrez și n-am uitat, Piter, adresele, nu le-am uitat,

unde să pot regăsi, stins, glasul celor duşi.
Trăiesc în curtea din dos şi în tîmplă îmi bate şi azi – smuls
cu sălbăticie din zid, parcă de viu – se zbate şi azi clopoţelul
în amintire.
Şi toată noaptea-mi aştept oaspeţii dragi care să zgîlţîie
ca nişte fiare – fără rost azi – lănţugul stingher de la poartă.[63]

Descoperim aici elemente care apropie poezia lui Mandelştam de poetica imediatului şi a faptului minor de viaţă. Nimic metafizic în această stare de singurătate prin care, într-o lume fără prietenii de odinioară, e presimţită moartea proprie. Poezia e un strigăt lipsit de disperare, în care toate cuvintele se aud distinct, înscrise într-o sintaxă lapidară, testamentară.

Mandelştam e un poet al rostirii închise, exacte. Să reţinem, prin urmare, ca o caracterizare cu valoare generală, această concluzie din prezentarea pe care A.E. Baconsky i-o face poetului în *Panorama poeziei universale contemporane*:

Pe planul limbajului, Mandelştam e unul din primii poeţi europeni care deplasează accentul expresiei de la metaforă la cuvînt. El visează un limbaj unde, după o expresie a lui, raporturile dintre cuvinte să asculte de un principiu gotic, precum sunetele în muzica lui Bach. De aici acuitatea limbajului său care vădeşte într-adevăr ceva din obsesia superior-artizanală a artistului medieval. Poate că, dintre contemporanii săi de aiurea, numele cel mai convenabil vecinătăţii lui Osip Mandelştam ar fi acela al lui T.S. Eliot.[64]

COMANDA SOCIALĂ. „Expresivitatea versului trebuie dusă pînă la maximum. Unul dintre principalele mijloace ale expresivităţii este imaginea. Nu imaginea-viziune, imaginea fundamentală care apare la începutul procesului de creaţie ca un prim răspuns, încă nebulos, la comanda socială. Nu, eu vorbesc despre imaginile auxiliare, care ajută imaginii principale să crească. Imaginile auxiliare au fost folosite totdeauna în poezie; unele curente, însă, ca de pildă imagismul, au făcut din imagine un scop în sine, condamnîndu-se astfel de fapt la elaborarea numai a unuia din aspectele tehnice ale poeziei“[65].

Ce ştia Maiakovski – dintr-un articol programatic al căruia am extras citatul de mai sus – despre imagism? Cunoştea el textele poeţilor englezi şi americani discutaţi mai înainte sau avea în vedere doar realizările imagismului rus, prin poezia celui mai important reprezentant al său – repede reconvertit la altceva, ca şi Pound –, Serghei Esenin?

Obiecţiile autorului *Norului cu pantaloni* la adresa curentului sînt însă îndreptăţite. Concepţia lui despre poezie e o concepţie largă, integratoare, urmărind totalizarea existenţei. Imaginea nu are cum să fie un scop în sine, pentru că în viziunea lui Maiakovski funcţia poeziei e ceva ce nu se discută. Menirea poeziei e să îndeplinească o „comandă socială“ implacabilă. Ce înseamnă această „comandă“, cît de proprie

este ea domeniului estetic aflăm din unele manifeste ale *LEF*-ului inițiate de Maiakovski în perioada 1923-1928 și dintr-un articol doctrinar *pro domo sua,* intitulat *Cum se fac versurile?*, în care poetul explică – cu o coerență și o luciditate pe care nu le mai intîlnim, poate, decît în *Principiul poetic* al lui Poe – toate resorturile ascunse ale creației sale, de la cele de natură individuală și socială pînă la chestiunile privitoare la ritmuri, rime și asonanțe.

Știm bine că Maiakovski e un poet contradictoriu, inegal cu sine. Debutînd înainte de revoluția bolșevică cu insurgentul și sfidătorul volum *Simplu ca mugetul* – ce va stîrni admirația lui Pasternak –, el are o evoluție paradoxală, cu efecte depersonalizatoare, spre o lirică tot mai politizată ce va culmina cu poemul *150 000 000*, despre care același Pasternak declară că nu mai poate fi considerat poezie. Toată creația lui Maiakovski, indiferent de convingerile sale futuriste sau comuniste, e rezultatul unor constrîngeri autoasumate. Poetul e un revoltat și un reformator, constrîngerile și libertățile sale vin din interior. Scriind poezie, el răspunde unei comenzi sociale pe care singur și-o impune pentru că singur o sesizează.

Nu sîntem chiar atît de departe de Rimbaud și de voința lui de a confunda poezia cu viața, ajungînd la „necunoscut" în numele unei societăți a viitorului. Iată aceste fragmente din poemul *Norul cu pantaloni*, scris între 1914-1915, într-o tonalitate premonitorie, deloc străină, ca și la Pessoa, în manifestul *Ultimatum*, de ideea supraomului nietzscheean:

Eu,
gură de aur
ce vestesc viața nouă,
celebrîndu-vă trupul,
dînd inimii stele
– adevăr vă zic vouă –
un mugur de viață
mai scump mi-e decît zămislirile mele.
Ascultați
de profetul
agitator,
Zaratustra ce tună din buzele-obuze!
Noi,
chipuri-cearceafuri de sărman dormitor,
cu buze-atîrnînd candelabre-meduze,

noi,
ocnașii orașului – leprozerie-nchisoare
unde lepra de aur și noroi ulcerează,
sîntem mai puri ca azurul Veneției care
de mări e scăldat și de-a sorilor rază!

....

Nu-n rugi e nădejdea, ci-n muşchi şi în vine.
De dania timpului nu mi-i!
Oricare
din noi
în mîna lui ţine
curelele de transmisiune-ale lumii![66]

Dar angajarea lui Maiakovski în viaţă şi poezie e de o cu totul altă natură decît în cazul lui Rimbaud. Maiakovski n-a putut să decidă între necunoscutul din sine şi imperativele ideologice şi politice ale unei lumi în care s-a implicat cu un entuziasm lipsit de orice cenzură.

Şi-a ales singur sfîşierea, a trăit-o cu bună ştiinţă, a vrut să fie poet dar şi agitator al mulţimilor, a crezut că limitele dintre propagandă şi poezie pot fi şterse, a încercat să le şteargă. Nu şi-a putut pune între paranteze subiectivitatea debordantă, excesivă, dar în acelaşi timp a luat în serios toate cerinţele instanţei exterioare. A crezut – ca să folosim nişte termeni pe care i-am folosit deja – că individualitatea subiectivă poate fi sublimată într-o individualitate obiectivă, generală. A luat comanda socială atît de în serios, s-a identificat cu idealul ei abstract cu atîta patimă, că la un moment dat, cînd şi-a simţit eşecul, rătăcirea într-un spaţiu care nu mai era al literaturii, n-a mai putut găsi altă soluţie decît sinuciderea.

DOUĂ MANIFESTE. Trăsătura esenţială a poeziei lui Maiakovski e conflictul dintre reflexivitatea discursului şi tranzitivitatea mesajului. Contemporan cu simbolismul muribund al lui Briusov şi Belîi, tovarăş de explorare estetică cu poezia transraţională a lui Hlebnikov şi Krucionîh, prieten şi rival cu Esenin şi Pasternak, companion al akmeiştilor Ahmatova şi Mandelştam, Maiakovski a fost, înainte de toate, futuristul revoltat în bluză galbenă, mentorul neliniştit şi radical al *LEF*-ului, un adversar al intimismului, dar şi un mare poet al dragostei, un promotor al socializării poeziei, dar şi un spirit de o extraordinară exigenţă artistică.

Şi Maiakovski, ca şi Wordsworth, a vrut să scrie o poezie pe înţelesul tuturor, fără însă a folosi cuvintele tuturor. Mişcarea interioară a poeziei sale este paradoxală. Pe de o parte, scoaterea cuvintelor din ţîţînile lor obişnuite, ruperea sintaxei şi eliberarea versului din corsetele sale tradiţionale; pe de alta, tranzitivizarea temelor, motivelor, scopurilor poeziei.

Se poate constata cu uşurinţă că felul în care Maiakovski gîndeşte funcţia poeziei se modifică fundamental doar într-un singur deceniu. Culegerea-manifest *O palmă gustului public*, publicată în 1913 şi semnată de David Burliuk, Hlebnikov, Krucionîh şi Maiakovski, e o reacţie

anti-tradiționalistă și iconoclastă. Ea neagă toată literatura rusă, de la Pușkin la Tolstoi, și de la poeții simboliști la Gorki. Întîlnim în manifestul de grup al culegerii o violență de limbaj și cîteva obiective „creatoare" specific avangardiste:

Ordonăm să se respecte dreptul poetului:
1. să sporească în volum vocabularul său cu ajutorul cuvintelor arbitrare și derivate (inovații verbale);
2. să urască cu o ură ireproșabilă limba existentă înaintea lui;
3. să fie îndepărtată de pe fruntea sa orgolioasă Coroana făcută de voi din mătura ramurilor unei glorii de două parale;
4. să ne ridicăm pe roca cuvîntului noi în mijlocul unei mări de huiduieli și indignare...[67]

Zece ani mai tîrziu, într-un număr al revistei *LEF*, este dat publicității un apel, semnat de Maiakovski și Osip Brik, din care desprindem următoarele:

Așa-ziși regizori!
Mult o să mai treacă pînă vă veți lăsa, voi și cu șobolanii, de pastișa scenei?
Însușiți-vă organizarea vieții reale!
Deveniți planificatori ai marșului revoluției!
Așa-ziși poeți!
Cînd oare vă veți lăsa de ruladele de album?
Cînd veți înțelege falsitatea vorbelor rostite pentru proslăvirea unor furtuni pe care le cunoașteți doar din ziare?
Dați o nouă Marsilieză, transformați Internaționala în marșul tunător al revoluției victorioase!
Așa-ziși pictori!
Nu mai peticiți cu toate culorile timpul ros de șoareci! [...]
Orînduiți forța artiștilor încît să cuprindeți orașele, să participați la toate șantierele lumii!
Dați pămîntului noi culori, noi contururi!
Știm că toate aceste sarcini nu sînt pe măsura și nici nu se înscriu printre dorințele sacerdoților artei care s-au izolat întru apărarea hotarelor estetice ale atelierelor lor.
Apelul nu are nici un fel de rezerve. Poeții, în fond, sînt cu toții așa-ziși.
LEF a publicat întotdeauna poezie și a trăit din poezie, dar a căutat într-un fel să se justifice pentru aceasta.
Nu sîntem magi-creatori, ci meșteri care execută comanda socială.
Practica publicată în *LEF* nu reprezintă niște revelații artistice absolute, ci doar modele ale activității noastre curente.[68]

Comparînd cele două manifeste, se poate repede observa că din punct de vedere estetic discrepanțele sînt ca și insesizabile. Problema cuvîntului poetic rămîne în esență aceeași. Și în 1913, și în 1923, poezia e înțeleasă ca o nouă artă a expresiei. Ce înseamnă, în primul manifest, sporirea în volum a vocabularului poetic „cu ajutorul cuvintelor arbitrare și derivate", ce înseamnă ura față de „limba existentă înainte", dacă nu o reacție de respingere a unei retorici revolute, previzibile și artificiale?

Peste zece ani, în celălalt text programatic, noua limbă a poeziei, noua sa retorică fuseseră deja găsite. Limbajul obişnuit, jargonul, sintaxa dinamică, polifonia ritmică, jocul sonor al cuvintelor sînt elemente care împrospătaseră între timp poezia.

Dar poezia are acum alte scopuri. Grupul celor care ar fi dorit să se ridice „pe roca cuvîntului *noi*, în mijlocul unei mări de huiduieli şi indignare", vechii futurişti, la care se adaugă Brik (dar şi Aseev, Kamenski şi Pasternak, amintiţi la sfîrşitul manifestului şi caracterizaţi prin specificul poeziei lor) se doreşte un grup de acţiune publică, nu „sacerdoţi ai artei", nu „magi-creatori", ci „meşteri care execută comanda socială".

Distanţa dintre funcţiile acordate poeziei în cele două luări de poziţie este, iată, considerabilă. În 1923 se vorbeşte despre „zborul verbal în viitor", „temele anti-religioasă şi politică", „misiunea revoluţionară", „cuprindere social-cotidiană", „actualitate" etc.

Dar aceste teme erau prezente în poezia lui Maiakovski încă din 1918, cel puţin ca deziderat:

Futurişti, viitorul vă cere
salturi mai agere!
N-ajung locomotivele, smulge-le
iureş zvîcnind ca din tun.
Dacă în cîntec nu huruie fulgere,
curentul electric la ce mai e bun?
Inima ştiu cum vă bubuie vouă:
gîfiie,
fluieră ca
locomotivele serie nouă –
R,
Şa,
Şcia.
....
Zvîrliţi vechiturile proaste.
Adevăruri-gunoaie-s cu lăzile.
Pieţele – sînt palatele noastre.
Peneluri – străzile.
Filele vremii
desfăcînd din peceţi,
tu revoluţie glorie adă...
Futurişti, toboşari şi poeţi,
Ieşiţi în stradă![69]

Maiakovski ar fi putut să scrie singur cele două manifeste, pentru că el a fost, şi într-un caz şi în celălalt, iniţiatorul lor. Se vede din

cuprinsul acestor texte că ele promovează o poetică contradictorie care încearcă să împace elemente aproape imposibil de împăcat. Devenind o nouă *Marsilieză*, poezia ar fi trebuit să aparţină în totalitate destinatarului său extern. Codul ei ar fi fost nevoit să intre sub controlul absolut al acestuia. Ceea ce ar fi însemnat, date fiind limitele culturale ale mediului proletar, reducerea poeziei la o elementară versificaţie agitatorică şi propagandistică. În realitate, în poezia promovată de poeţii reuniţi în *RAPP* şi *Noul LEF*, lucrurile aşa s-au şi întîmplat[70].

CUM SE FAC VERSURILE? E adevărat că temele poeziei lui Maiakovski aparţin de la un moment dat încolo noului mediu social şi politic al revoluţiei, dar ele devin mesaje îmbrăcate într-un limbaj dificil, puternic personalizat. E greu de spus dacă la vremea sa Maiakovski a fost cu adevărat înţeles de „marele public". N-au fost rare ocaziile cînd i s-a reproşat că nu se exprimă suficient de comprehensibil. Nu discut aici problema acelor scrieri ale sale pe care un artist ca Pasternak refuza să le mai considere poezie. E vorba de creaţia sa majoră, de poezia sa adevărată, de lirica sa cotidiană, socială şi civică de mare tensiune.

Contradictorie cum este, poetica lui Maiakovski nu este şi o poetică duplicitară. Tensiunile ei interioare sînt însă irezolvabile. Primele poezii ale poetului sînt expresia unei individualităţi subiective revoltate, aflată la marginea anarhiei. Revoluţia aduce cu sine un orizont de existenţă comunitar, „obiectiv", proiectat în numele mulţimilor. Nimeni nu-i va cere direct lui Maiakovski să devină un poet social, exponentul literar al noii ideologii. Poetul singur înţelege „necesitatea istorică" şi i se adaptează. Articolele, manifestele, poeziile sale sînt toate scrieri pline de patos, emanaţii ale unei dezarmante sincerităţi.

Dar sinceritatea aceasta e dublată, ascuns, de o stare conflictuală. Individualitatea subiectivă se vede reprimată de imperativele generale ale socialului. Oricît ar dori-o, Maiakovski nu poate să scrie doar o poezie care să arate că el este asemenea celorlalţi oameni. Oricît i s-ar impune asta, din interior sau din afară, el nu poate fi un poet al transparenţei.

Consecvent cu propriile sale conflicte, convins de îndreptăţirea „misiunii" sale, obsedat de raportul dintre estetică şi eficienţă, în 1926 Maiakovski încearcă să arate încă o dată, după o mulţime de alte intervenţii publicistice, care sînt punctele teoretice esenţiale pentru înţelegerea poeziei sale, în primul rînd a funcţiei pe care el o acordă creaţiei poetice. Articolul *Cum se fac versurile?* debutează prin a arăta „ce elemente sînt necesare pentru a începe munca poetică":

> În primul rînd. Existenţa în societate a unei probleme a cărei rezolvare nu este de conceput decît printr-o operă poetică. Comanda socială. (O temă interesantă pentru o lucrare specială: neconcordanţa între comanda socială şi comanda de fapt.)

În al doilea rînd. Cunoaşterea exactă, sau mai corect, sesizarea dorinţelor clasei tale (sau grupului pe care-l reprezinţi) într-o anume problemă, adică precizarea scopului.

În al treilea rînd. Materialul. Cuvintele. Îmbogăţirea neîncetată a rezervoarelor, a depozitelor din craniu, cu cuvinte necesare, expresive, rare, născocite, înnoite şi altele.[71]

O altă afirmaţie esenţială care apare la un moment dat în acest articol e aceasta: „Pentru a putea înţelege just comanda socială, poetul trebuie să fie în miezul problemelor şi evenimentelor"[72].

Ne putem aminti aici de scrisoarea adresată de Wordsworth lui Charles James Fox[73], în care poetul englez e, şi el, convins că numai poezia poate rezolva unele probleme, altfel insolubile, ale societăţii. Programul de acţiune poetică promovat de Wordsworth coincide cu o voinţă de totală tranzitivizare a actului literar, inclusiv la nivelul mijloacelor.

Maiakovski gîndeşte altfel: pentru o lume nouă el vrea cuvinte noi. Eroarea lui e aceea de a postula o posibilă coincidenţă între sensibilitatea sa de excepţie şi sensibilitatea exterioară a omului comun. Insolitarea limbajului prin recurs la procedeele poeziei reflexive (hiperbolă, metaforă, paronomază etc.) şi socializarea mesajului sînt imposibile în cadrul aceluiaşi discurs, pentru că aceste două dimensiuni se dovedesc aproape imposibil de conciliat.

Maiakovski nu este un poet tranzitiv, însă poezia sa reprezintă una dintre cele mai dramatice aspiraţii ale poeziei spre o tranzitivitate absolută ce nu poate fi atinsă decît prin sacrificarea literarului ca atare.

5. FERNANDO PESSOA ŞI GRADUL *ZERO AL POEZIEI*

UN RIMBAUD AL SECOLULUI XX. O contribuţie hotărîtoare la conturarea unei problematici a tranzitivităţii în poezia secolului nostru descoperim în gîndirea teoretică şi creaţia poetică a lui Fernando Pessoa. Poetul portughez este din toate punctele de vedere un caz literar. A dispărut prematur, la numai 47 de ani, a publicat în timpul vieţii destul de puţin, deşi a scris enorm, într-o stare de maximă febrilitate intelectuală şi într-o limbă de mică circulaţie. N-a suferit de complexe provinciale. S-a comportat de la bun început ca un mare scriitor european şi a înţeles să se raporteze cu absolută seriozitate la toate domeniile existenţei. Aproape că nu există problemă privind viaţa, literatura, arta, morala, politica, religia pe care el să nu o fi abordat.

Opera sa literară, nici astăzi publicată în întregime, pentru că de pe urma lui Pessoa a rămas un întreg cufăr de manuscrise ce poate oferi în continuare surprize, e de o vastitate şi diversitate uluitoare şi

ea stîrneşte perplexitatea prin maniera personală, unică în felul ei, în care sînt gîndite motivaţiile şi funcţiile poeziei. Această operă răstoarnă multe dintre convingerile noastre în legătură cu ideea de avangardă sau cu ideea de modernism, cu ideea de experiment literar sau cu ideea de text de autor şi pune sub semnul întrebării consistenţa şi îndreptăţirea unor noţiuni ca „eu poetic", „limbaj poetic", „efect estetic" etc.

Pessoa este un scriitor singular, aflat într-o continuă stare de excitaţie mentală, sigur de sine în tot ceea ce scrie şi dînd dovadă de o excepţională capacitate proteică. Proteismul creator, proteismul ca identitate asumată, e cheia literaturii lui Pessoa.

Toate scrierile poetice ale autorului se subsumează unui adevăr irefutabil, cu rol de postulat: esenţa poeziei este heteromorfă şi un poet nu poate fi el însuşi dacă nu-şi risipeşte identitatea în cît mai mulţi heteronimi. Persoana civilă Pessoa îşi ascunde în mod deliberat chipul sub cît mai multe înfăţişări literare. Nu este vorba, fireşte, de a-ţi semna poeziile prin pseudonime, ci de a scrie ca şi cum tu ai fi tot timpul altul şi în tine s-ar desfăşura simultan mai multe biografii. Poetul e convins că nimic nu e dat în fiinţa noastră psihică: identităţile umane sînt schimbătoare, şi asta în mod natural, ca o condiţie firească a omului conştient de polivalenţa propriei sale sensibilităţi.

Încercînd să exprimăm altfel această idee, ar trebui să spunem că în personalitatea lui Pessoa se reunesc toate tipurile de poeţi şi toate formele de sensibilitate pe care le-a cunoscut poezia de-a lungul istoriei sale. Folosind noţiunile teoretice propuse în cadrul acestei cercetări, putem să afirmăm că „modernistul" Pessoa e un poet în acelaşi timp tranzitiv, reflexiv şi ludic şi că abia creaţia sa e aceea care oferă modelul complet, cu toată diversitatea sa reală, al poeziei moderniste.

S-a spus deja că prin modul său radical diferit de a gîndi şi a face poezia Pessoa este un Rimbaud al secolului XX. El nu este însă un revoluţionar în planul expresivităţii limbajului poetic şi nici un excentric al limitelor cunoaşterii, fascinat de formele „monstruoase" ale propriei sensibilităţi şi urmărind să ajungă la pulsiunile subpsihice ale eului. În raport cu Rimbaud, exaltările lui Pessoa sînt lucide şi raţionale. Poetul portughez nu este vizionarul unei naturi umane „sălbatice", ci promotorul ideii că poezia trebuie să valorifice toate ipostazele posibile ale fiinţei umane. Şi pentru el arta este o ştiinţă, însă nu o ştiinţă magică, intuitivă, esoterică, ci o ştiinţă a sensibilităţii mai adevărată decît psihologia, care-şi subsumează intelectul şi care nu poate face abstracţie în exerciţiul său de intelect.

Pessoa este un poet-filosof, un poet-gînditor, un cît se poate de autentic om de cultură care, ca şi Mallarmé, „a citit toate cărţile", fără însă a se dezgusta de ele şi a încerca o salvare pe cont propriu, prin izolarea de lume. Cultura acumulată, cu toate implicaţiile ei inhibitorii, nu-l face să descopere pura tristeţe a cărnii şi, în consecinţă,

necesitatea unui limbaj poetic pur, decorporalizat, avînd strălucirea și jocul ambiguu de transparențe ale cristalului.

HETERONIMII. Lectura cărților îl face pe Pessoa să înțeleagă faptul că în toate cărțile vorbește un singur om, o singură natură umană, variat și infinit ipostaziată, dar edificată pe un fond unitar de simțire. Prin gîndirea și sensibilitatea sa, poetul nu este o excepție între ceilalți oameni:

> Tot ceea ce se petrece într-un creier uman s-a petrecut deja într-o manieră analoagă în orice alt creier uman. Deci, ceea ce-i incumbă artistului care vrea să exprime un sentiment determinat e să extragă din acest sentiment ceea ce el poate avea comun cu sentimentele analoage ale altor oameni, și nu ceea ce e personal, particular, diferit în aceste sentimente.[74]

Sînt cuvinte scrise parcă anume de William Wordsworth, cu mai bine de o sută de ani înaintea lui Pessoa. Diferențele dintre poetul englez și cel portughez sînt, totuși, considerabile. Pentru că ceea ce-l distinge, pe de altă parte, pe poet de ceilalți oameni e – crede Pessoa – capacitatea sa de a avea mai multe identități și de a refuza ideea unei personalități unice. Cu cît mai mulți oameni diferiți pot să existe în același timp într-un singur om, cu atît omul acesta e mai adevărat. Pessoa face din propria sa natură interioară un model. A fi tot timpul diferit de tine, a nu fi unic și limitat la o singură formă psihică de manifestare e pentru el o trăsătură definitorie:

> Nu știu cine sînt, ce suflet am [...]. Mă simt multiplu. Sînt ca o sală populată de nenumărate și fantastice oglinzi care deformează în reflexe mincinoase o singură realitate anterioară ce nu se află în nici una din ele și, totuși, se află în toate. La fel cum panteistul se simte arbore sau floare, eu mă simt a fi diferite ființe în același timp. Simt că trăiesc în mine vieți străine, într-un mod incomplet, ca și cum ființa mea ar participa la toți oamenii, dar incomplet pentru fiecare dintre ei, grație unei sume de non-euri sintetizate într-un singur eu fals[75].

Transferată în cîmpul poeziei, consecința logică a acestei condiții existențiale se formulează de la sine: un poet este el însuși plus heteronimii săi. Se știe că opera lui Pessoa aparține în realitatea ei ontologică și stilistică mai multor autori, inventați inclusiv ca traiect biografic, între care cei mai importanți sînt Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Bernardo Soares (autorul celebrului volum *Cartea neliniștii*) și Antonio Mora, ideologul păgînismului.

Pentru discuția pe care am inițiat-o aici și care are în vedere în primul rînd dimensiunea tranzitivă a poeziei lui Pessoa, esențială e opera primilor trei heteronimi, cei care formează falanga poeților „senzaționiști". Toți trei scriu dintr-o perspectivă care încearcă să recupereze realismul ontologic al vechii poezii grecești, toți trei sînt niște „păgîni" care nu mai sînt dispuși să accepte „falsa semnificație a eului" despre care vorbea Rimbaud și care este rezultatul tuturor deformărilor pe care creștinismul le-a impus încetul cu încetul sufletului uman.

De aceea, pentru a înțelege ce fel de poezie scriu Alberto Caeiro, Ricardo Reis și Alvaro de Campos și în ce măsură această poezie se înscrie în problematica tranzitivității, e nevoie mai întîi să evidențiem cîteva elemente importante ale mentalității senzaționiste și păgîne pe care ei o resuscită în creația lor în plină modernitate.

Avem la dispoziție în acest sens o serie întreagă de texte teoretice și ideologice semnate de Ricardo Reis și Antonio Mora, alcătuind un veritabil corpus de „manifeste ale păgînismului", de o importanță care depășește simplul spațiu literar. Lor trebuie să le adăugăm alte intervenții, cunoscute sub denumirea de „manifestele senzaționismului", și care ridică probleme de estetică, psihologia creației sau legate de fundamentele artei, pe care Pessoa le semnează în nume propriu. În sfîrșit, există și un manifest, cu nimic mai prejos de violența manifestelor futuriste și dadaiste, atribuit lui Alvaro de Campos, intitulat *Ultimatum* și datînd din 1917, în care necesitatea unei noi sensibilități, anticreștină în esența sa, e clamată în numele aceleiași reîntoarceri la o lume politeistă, obiectivă.

ULTIMATUM. MANIFESTELE SENZAȚIONISMULUI. În *Ultimatum* apar pentru prima dată ideile pe care le vom regăsi ulterior în manifestele lui Mora și în discuțiile purtate în jurul operei lui Caeiro, „cel mai păgîn dintre poeții moderni". Ideea principală e aceea că, pentru a fi creatoare, sensibilitatea umană trebuie să fie adaptată la mediu. Or – arată manifestul – sensibilitatea epocii moderne s-a dezadaptat, s-a distanțat de imediat, l-a rupt pe om de adevăr și natură.

De aceea e nevoie de o adaptare artificială, de un fel de operație de chirurgie sociologică menită să elimine din psihismul uman dogmele creștinismului: ideea că fiecare om are o personalitate distinctă de a celorlalți, ideea că sufletul fiecărui individ e unic și indivizibil, credința în obiectivitate.

În viziunea lui Alvaro de Campos, care în cuprinsul manifestului său oferă o mulțime de soluții terapeutice pentru filosofie, artă și politică, obiectivitatea nu este altceva decît media mai multor subiectivități parțiale, fiecare individ trebuind să tindă să realizeze în sine calea de mijloc.

În plan artistic, cele mai importante consecințe ale contestării dogmelor amintite mai sus privesc categoria individualității. Poetul trebuie să recunoască, în sfîrșit, că nu există nici o unicitate, nici o unitate a eului său, așa cum credeau romanticii și simboliștii. Autorul manifestului arată că e nevoie de „abolirea totală a ideii că fiecare individ are dreptul sau datoria să exprime ceea ce simte. În artă, singur are dreptul să exprime ceea ce simte individul care simte pentru mai mulți"[76].

O altă dogmă care trebuie să fie abolită e aceea a „univocității" și unității personalității artistice. Iată ce spune în acest sens Alvaro de Campos:

Cel mai mare artist va fi acela care se va defini cel mai puţin şi a cărui operă va realiza cel mai mare număr de genuri literare, conţinînd cele mai multe contradicţii şi neasemănări posibile. Nici un artist nu se va limita la o singură personalitate. Îi vor trebui mai multe personalităţi, fiecare definită prin reuniunea concretă a stărilor de spirit asemănătoare, risipind astfel ficţiunea grosolană că el ar fi unul şi indivizibil.[77]

Nu mai revenim asupra chestiunii heteronimilor, pentru că nu ea ne interesează aici. Importantă este componenta senzaţionistă şi păgînă a acestei noi arte prin care se încearcă revenirea la adevărata natură umană. Modelul estetic al lui Pessoa este, cum spuneam, lumea antică (Grecia şi Roma), cu arta ei obiectivă, definită, directă, lipsită de indecizii metafizice. Arta antică e bazată esenţial pe o relaţie de imediere: în cuprinsul ei senzaţia se află într-o relaţie directă cu obiectul.

Creştinismul, în schimb, a inventat sufletul şi a deschis astfel cale liberă sentimentelor şi emoţiilor, care se interpun între senzaţie şi obiect. În poezia lui Petrarca şi Dante, de pildă, nu mai există lucruri în sine, ci lucruri însoţite de emoţii şi legate unele de altele prin voinţa creatoare iniţială a Dumnezeului unic. Poezia capătă astfel un implacabil caracter subiectiv şi claritatea, luciditatea, echilibrul, armonia dispar din spaţiul artei. Toate aceste calităţi pot fi recuperate în lumea modernă – crede Pessoa – prin senzaţionism.

Scopul senzaţionismului nu este arta în sine, ci recuperarea omului. Senzaţionismul poate produce un om mai conştient de sine. Cu cît senzaţiile sînt analizate sau descompuse în diferitele lor elemente psihice, cu atît creşte autoconştiinţa. În ultimă instanţă, senzaţionismul înseamnă a gîndi fără idei, dar în acelaşi timp şi a vedea în senzaţii nişte pure aventuri ale eului. Iată cîteva afirmaţii caracteristice: „Nu există alt criteriu al adevărului decît acela de a nu fi în concordanţă cu tine însuţi"; „singur faptul de a simţi e credinţă şi adevăr"; „simţurile sînt divine pentru că ele sînt relaţia noastră cu universul şi relaţia noastră cu Universul e Dumnezeu"[78].

Experienţa realităţii concrete arată că totul e în existenţă senzaţie. Arta însăşi e convertirea unei senzaţii în altă senzaţie. Spre deosebire însă de experienţa imediată, arta aduce cu sine un element în plus şi care îi e caracteristic: intelectualizarea senzaţiei, ceea ce înseamnă o desfacere a senzaţiei, prin analiză, în elementele sale componente, pînă la esenţa ei cea mai pură (cum face Caeiro în poemele sale) sau gîndirea senzaţiei într-un regim analogic (vezi odele lui Ricardo Reis) sau chiar falsificarea acesteia, deformarea, augmentarea senzaţiei, plasarea ei într-un spaţiu de intersecţie cu alte componente ale percepţiei, pentru a ajunge la un efect estetic paroxistic (cazul Alvaro de Campos).

Intelectualizarea senzaţiei înseamnă transformarea ei în limbaj – un discurs verbal specific în cazul poeziei, discurs ce reprezintă o formă de abstractizare a cunoaşterii directe. Abstractizarea senzaţiei

nu conduce însă în nici un caz la o lirică de idei sau la o poezie filosofică, ermetică, conceptuală. Pentru a fi ea însăşi, poezia „trebuie să se supună condiţiilor Realităţii (adică trebuie să producă lucruri care să aibă, pe cît posibil, un aer concret..., să încerce să producă, în măsura posibilului, o impresie analoagă celei pe care o lasă lucrurile exterioare)“[79]. În acelaşi timp, poezia trebuie să se supună şi condiţiilor emoţiei, „să emoţioneze fără să incite la acţiune“[80]. Abia după îndeplinirea acestor două condiţii, ea poate fi definită ca o „concretizare abstractă a emoţiei“ sau ca o „concretizare emoţională a abstracţiei“.

Consideraţiile lui Pessoa din aşa-numitele „manifeste ale senzaţionismului“ nu par deloc să aparţină unui poet, ci unui om de ştiinţă. Scriitorul portughez are gustul raţionamentului şi al demonstraţiei logice. Îi plac definiţiile, clasificările, enumerările, categoriile. Uneori însă logica sa atinge forme maniacale şi unele demonstraţii se pierd pe drum, într-un soi de cartezianism baroc. De aceea, aceste texte rămîn învăluite într-un aer de obscuritate şi ele nu pot fi înţelese cu adevărat decît prin coroborarea lor cu alte scrieri (între care şi destule scrisori particulare).

Trebuie însă spus din capul locului că senzaţionismul e o teorie estetico-psihologică ce se constituie în armătura unei viziuni antropologice de mult mai mare amploare. Gîndită în afara unei foarte precise funcţii sociale, culturale, existenţiale, poezia nu are pentru Pessoa nici o justificare. Într-o lume modernă bolnavă de inautenticitate, poezia ar trebui să-i redea omului încrederea în sine şi în sensul civilizaţiei. Poezia e aceea care îl poate întoarce pe om la vechea sa conştiinţă păgînă, adică la normalitatea sa.

POETICA LUI CAEIRO. Modul nostru de a înţelege Antichitatea trebuie reconsiderat. Arta antică – arată Antonio Mora – nu înseamnă frumuseţe, ci realism. La vechii greci „frumuseţea nu era, pentru sensibilitatea lor, decît această luciditate liniştită a viziunii asupra lucrurilor“[81]. Prin modul lor de a concepe obiectivitatea existenţei, grecii s-au aflat aproape de Natură, cufundaţi într-o natură plurală, percepută astfel în consonanţă cu religia lor politeistă. Ei au aşezat în fundamentele vieţii sensibilitatea şi nu gîndirea, evitînd astfel riscurile reducerii naturii înconjurătoare la o unitate numită Univers.

Lumea modernă trebuie să regăsească, şi ea, pentru a se salva, această atitudine. Un poet care o exprimă la modul exemplar şi a cărui operă se confundă cu „reconstrucţia integrală a păgînismului în esenţa sa absolută“ este Alberto Caeiro. Luîndu-şi ca model vechea lume grecească, Caeiro, autorul volumului *Păzitorul de turme* (ale cărui prime 30 de poeme, scrise într-o singură zi, datează din 1914) e un poet care – afirmă discipolul său Ricardo Reis – „a descris lumea fără să o gîndească, a creat un concept de univers scutit de orice interpretare“[82].

Ca şi vechii greci, echivalînd criteriul realităţii cu obiectivitatea empirică a lumii exterioare, Caeiro a ştiut să-şi valorifice spontaneitatea, inteligenţa şi emoţia într-un discurs poetic care pune frînă exuberanţei intime şi privilegiază transparenţa, claritatea şi echilibrul rostirii. El vorbeşte despre o natură în spatele căreia nu se ascunde nimic. Natura lui Caeiro se reduce la senzaţiile pe care ea le provoacă, iar poezia reuşeşte cel mai bine să colecţioneze şi să organizeze aceste senzaţii. Demersul lui Caeiro nu este nou. Cum se ştie, Whitman a scris şi el o poezie a trăirilor imediate, naturale, prezentate în forma lor brută, făcînd din descrierea senzaţiilor un element care asigură prospeţimea discursului. Însă, „în timp ce senzaţiile lui Whitman sînt imens de variate şi includ naturalul şi artificialul, metafizica la fel de bine ca şi fizica, senzaţiile lui Caeiro exclud în mod constant pînă şi lucrurile cele mai «natural artificiale» şi nu sînt metafizice decît în acest mod extrem, singular negativ, care constituie una din noutăţile atitudinii sale"[83].

Ca să înţelegem mai exact sensul acestor afirmaţii, putem cita un foarte scurt poem din volumul *Păzitorul de turme* care arată, în plus, că a iubi natura nu înseamnă, cum credeau romanticii, parnasienii şi Whitman însuşi, a o descrie, ci a-i sesiza prezenţa copleşitoare, indicibilă:

Femeia aceea are un pian.
Sună plăcut, dar nu-i curgerea apei,
Nici murmurul făcut de copaci...

De ce e nevoie să ai pian?
Mai bine să ai un auz ascuţit
Şi să iubeşti natura.[84]

Existenţa reală a lucrurilor nu poate fi – ne spune poezia – decît simţită şi a scrie despre Natură înseamnă a vorbi despre faptul că Natura nu poate fi decît simţită. Numai ochii pot privi lucrurile, nu şi spiritul. Natura nu are nici o semnificaţie, ea nu e frumoasă, iar frumuseţea nu înseamnă nimic. Natura pur şi simplu există şi ea nu pretinde nici să fie gîndită, nici să fie descrisă. Caeiro a înţeles exact asta şi procedează ca atare.

Cînd el priveşte o floare – observă acelaşi Ricardo Reis – el nu permite ca aceasta să-i provoace nici cel mai mic gînd. Departe de a vedea predici în pietre, el nu-şi permite nici să conceapă o piatră ca punct de plecare pentru o predică. Singura predică pe care o piatră o ascunde este, pentru el, faptul că ea există. Singurul lucru pe care i-l spune o piatră e acela că ea nu are nimic de spus. Se poate concepe o stare de spirit asemănătoare cu aceasta, *dar nu în cazul unui poet.* Acest mod de a privi o piatră poate fi înţeles ca o manieră cu totul non-poetică de a privi. Faptul extraordinar în cazul lui Caeiro e că el produce poezie pornind de la acest sentiment sau, mai degrabă, de la absenţa sentimentului. El simte pozitiv ceea ce, pînă acum, nu putea fi conceput decît ca un sentiment negativ.[85]

Acest sentiment negativ se identifică, probabil, în poezia romantică şi simbolistă, cu inefabilul. Ceea ce pare inefabil inhibă şi paralizează, nu poate fi decît sugerat. Caeiro nu crede în inefabil, pentru că el nu crede în metafizică. El a înţeles, ca şi Wittgenstein, că „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să păstrăm tăcerea", însă el introduce în ecuaţia sa, în locul tăcerii, un discurs care arată de ce există această tăcere şi de ce tăcerea gîndirii e singura posibilitate reală a apropierii de lucruri. În planul experienţei sensibile tăcerea wittgensteiniană înseamnă privire pură:

> *Esenţialul este să ştii să vezi*
> *Să ştii să vezi fără să începi să gîndeşti*
> *Să ştii să vezi cînd vezi*
> *Şi să nu gîndeşti cînd vezi*
> *Să nu vezi cînd gîndeşti.*[86]

GRADUL ZERO AL POEZIEI. „A vedea, şi a vedea că vizibilul nu este decît vizibilul, iată toată filosofia lui Caeiro"[87], observă José Gil, autorul studiului *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations* (1988).

Acest principiu al vederii exclusive se manifestă în textul poetic – constată acelaşi exeget – printr-un discurs pozitiv (piatra e piatră, soarele e soare etc.) şi printr-un metadiscurs negativ (nu există nici un mister indicibil în faptul că piatra e piatră, soarele e soare etc., ceea ce înseamnă că filosofii şi metafizicienii aleargă după himere).

Un poem în care cele două tipuri de discurs se reunesc într-o demonstraţie care atinge, prin substanţa sa, gradul zero al poeziei e acesta:

> *Astăzi am citit aproape două pagini*
> *Din cartea unui poet mistic,*
> *Şi am rîs ca unul care a plîns mult.*
>
> *Poeţii mistici sînt filosofi bolnavi*
> *Şi filosofii sînt oameni nebuni.*
> *Căci poeţii mistici spun că florile au miros*
> *Şi spun că pietrele au un suflet*
> *Şi că rîurile cad în extaz sub lumina lunii.*
>
> *Dar florile, dacă ar mirosi, nu ar mai fi flori,*
> *Ar fi oameni;*
> *Şi dacă pietrele ar avea un suflet, ele ar fi lucruri vii, şi nu pietre;*
> *Şi dacă rîurile ar cădea în extaz sub lumina lunii,*
> *Rîurile ar fi oameni bolnavi [...].*

Cît despre mine, eu scriu proza versurilor mele
Şi sînt mulţumit,
Pentru că ştiu că eu înţeleg Natura din afară;
Şi eu nu o înţeleg dinăuntru
Pentru că Natura n-are înăuntru; altfel ea n-ar fi Natură.[88]

Ce înseamnă, de fapt, gradul zero al poeziei din perspectiva care ne interesează aici? Caeiro e un creator care neagă îndreptăţirea subiectivităţii în poezie. El nu crede în gîndire, nu crede în sentiment, nu crede în senzaţia dublată de afect, de aceea discursul său poetic e unul care refuză metafora, simbolul, viziunea unui înăuntru metafizic al lucrurilor. Dar el nu poate concepe nici ideea de totalitate a lucrurilor lumii exterioare, pentru că „Natura înseamnă părţi fără tot", cum se afirmă într-un vers.

Or, poezia, în sensul ei pe care l-a făcut curent modernitatea, e spaţiul unor teme unice şi ireductibile şi expresia unui limbaj deviant de la normele semantico-gramaticale ale vorbirii obişnuite. Ea îşi găseşte motivaţia în postulatul că ceea-ce-este reprezintă mai mult decît ceea-ce-este, că nu există aparenţă fără esenţă, că limbajul ascunde şi nu arată. Poeţii lumii moderne caută conotaţia, obscuritatea, sinestezia, misterul, profunzimea, indicibilul, transcendenţa, incomunicabilul.

Nimic din toate acestea la Caeiro. Pentru el, „unicul sens tăinuit din lucruri / E acela că n-au nici un sens tăinuit" şi atunci a vorbi la modul pozitiv despre elementele Naturii înseamnă a nega tot ceea ce aceste elemente nu conţin în natura lor, îndepărtînd de pe suprafaţa lor orice „halou" posibil.

Limbajul unei astfel de poezii va fi unul esenţialmente tautologic şi denotativ, lipsit de virtuţi gnoseologice şi avînd menirea de a constata că existenţa fizică a lucrurilor este singura lor existenţă certificabilă. Fragmentul *XXXV* din *Păzitorul de turme* constă în astfel de observaţii:

Clarul de lună prin crengile înalte,
Toţi poeţii spun că asta e mai mult
Decît clarul de lună prin crengile înalte.

Dar pentru mine, care nu ştiu ce gîndesc,
Clarul de lună prin crengile înalte
Este, în afară de faptul că el este
Clarul de lună prin crengile înalte,
Nimic mai mult
Decît clarul de lună prin crengile înalte.[89]

Caeiro urmăreşte, de fapt, să ajungă la un absolut al tranzitivităţii, în care senzaţia să fie curăţată de orice alt element care-i

complică puritatea inițială iar limbajul să nu mai fie purtătorul unui sens dat, ci să conducă spre o experiență perceptivă preverbală, singura adevărată și caracterizată printr-o deplină transparență. „Această transparență garantează, la rîndul ei, transparența traducerii lucrurilor prin cuvinte, traducere care constituie toată poezia lui Caeiro"[90].

Ceea ce ne propune Caeiro prin poezia sa este o lume de lucruri din care lipsesc conceptele lucrurilor și un limbaj fără semnificație avînd drept funcție identificarea senzațiilor primare.

Nu putem vorbi despre o tehnică poetică specifică lui Caeiro. Procedeele îi sînt indiferente, limbajul lui e simplu ca și obiectele naturii, așa cum singur o spune: „Scriu și gîndesc așa cum florile au culoare" sau „Și poezia mea e firească așa cum e vîntul cînd bate...".

Ceilalți doi poeți senzaționiști, Alvaro de Campos și Ricardo Reis, scriu, la rîndul lor, o poezie articulată pe această bază primară care e descoperirea maestrului, încercînd să ducă mai departe logica identificării și valorificării senzațiilor. Spre deosebire de Caeiro, ei nu sînt niște poeți inocenți, ci niște creatori cu o foarte accentuată conștiință a poeziei, afirmată în manifeste, în articole critice și în replicile teoretizante schimbate între ei, în cadrul aceluiași cerc de probleme. În cuprinsul acestor „replici" discuția revine mereu la cîteva constante: senzația, emoția, ideea, ritmul. Perspectiva din care ei discută e una consecvent antisimbolistă, complet străină de principiile poeziei reflexive.

ALVARO DE CAMPOS ȘI PERSPECTIVA FUTURISTĂ. Alvaro de Campos e convins ca și Wordsworth de faptul că poezia nu se deosebește cu nimic de proză, cu excepția ritmului. La Caeiro ritmul e spontan, natural, el se confundă cu respirația. Alvaro de Campos consideră că poezia are nevoie de ritm ca de un element artificial adăugat substanței sale. Limbajul uzual nu poate comunica emoțiile intense.

Pentru a se manifesta, aceste emoții:

> ...trebuie să se coboare pînă la strigăt sau să se înalțe pînă la cîntec. Și cum a spune înseamnă a vorbi, și cum nu se poate striga vorbind, trebuie să cînți vorbind, adică să introduci muzică în cuvînt; dar cum muzica e străină cuvîntului, ea e introdusă aici dispunînd cuvintele în așa fel încît ele să conțină o muzică ce nu le este proprie, care e, prin urmare, artificială în raport cu ele. Asta e poezia: a cînta fără muzică[91].

În limbajul formaliștilor ruși, am putea spune că Alvaro de Campos teoretizează aici insolitarea limbajului, deformarea lui, însă nu prin deviere metaforică, ci prin deviere ritmică. Poezia nu înseamnă în nici un caz un alt discurs semantic, ci un alt tip de frazare. Nu întîmplător Pessoa îi atribuie lui Alvaro de Campos o *Schiță pentru o estetică non-aristotelică* în care, în locul unui demers poetic bazat pe *frumusețe*, e propusă o teorie avînd drept principiu *forța*.

Or, ceea ce se vede imediat în toate marile poeme semnate de Alvaro de Campos (*Oda triumfală*, *Oda maritimă*) e o forță ritmică ieșită din comun, depășind în amploare și varietate discursiva poezie whitmaniană, prin care se manifestă o sensibilitate în stare să-și subordoneze totul și să se identifice cu tot ceea ce o înconjoară. Prin pasiunea diseminării corporale care o animă, *Oda triumfală* pare varianta modernă a *Ispitirii Sfîntului Anton*, romanul lui Flaubert. Iată numai această secvență:

Hei, trenuri, hei, poduri, hoteluri la ora de prînz,
Aparate fieroase, brutale și minime
Și instrumente de mare precizie de perforat sau forat,
Rotative, burghiuri și excavatoare,
Curaj! Înainte! Hei-rup!
Electricitate, nervi bolnavi din trupul Materiei,
Hei, telegraf fără fir, simpatie metalică-n Inconștient!
Hei, tunele, canale, e-hei, Panama, Kiel, Suez!
Hei, trecutul întreg în prezent
Și întreg viitorul deja înăuntru, în noi!
He-he-hei!

He-he, fructele-acestea de fier din uzina-copac,
Ha-ha, hei! Hi-he-he!
Habar n-am că exist și-năuntru. Mă-nvîrt, mă sucesc, mă invent.
Cîte trenuri există, vor toate să mă ciopîrțească.
Urcat sînt pe docuri, pontoane și punți,
În elice de nave întruna mă-nvîrt.
Hi-ho-hei!
Sînt electricitatea, căldura mecanică sînt![92]

Scris în 1914, poemul *Oda maritimă* precedă cu trei ani manifestul intitulat *Ultimatum*. Însă tonalitatea futuristă a textului e dincolo de orice îndoială. Se simte aici și ceva din patetismul agitatoric al poeziei lui Maiakovski. Alvaro de Campos e un poet care trăiește cu bucurie toate senzațiile pe care i le oferă lumea modernă, cu tehnologiile și obiectele ei specifice. El cîntă mașinile, electricitatea, viteza, mecanismele, pe care le simte ca pe niște prelungiri ale propriului corp. E un poet al forței și al acelui om-sinteză, multiplu și universal, a cărui venire va fi anunțată mai tîrziu în manifestul din 1917.

Acest om este adevăratul reprezentant al lumii moderne, o lume profană, a imanenței progresului industrial, în care proza vieții își dă mîna cu noile ritmuri, pentru a se ajunge astfel la o poezie în linia lui Caeiro, deși situată pe un alt etaj al spiralei, deschisă spre varietatea și noutatea obiectelor. Alvaro de Campos e un poet al exceselor și Pessoa însuși notează undeva că modernizînd senzaționismul originar

al maestrului, el nu face decît să-l dezavueze, să-l discrediteze chiar. Vizibile sînt, în ce-l priveşte, două lucruri: intensitatea trăirii şi voinţa epuizantă de a face ceva nou, promovînd acel principiu pe care futuriştii italieni l-au numit *vivere pericolosamente.*

Însă de Campos nu e un veritabil experienţialist, ci, în ultimă instanţă, un poet de bibliotecă dăruit multiplicităţii existenţei, care cultivă un paroxism al proiecţiei şi al alterităţii. De unde dezlănţuirea energetică a textelor sale, pasiunea lor diseminativă.

EPICUREISMUL LUI REIS. Cu totul altul este cazul lui Ricardo Reis, celălalt discipol şi emul al lui Caeiro:

> Toată filosofia operei lui Ricardo Reis se reduce la un epicureism trist [...]. Fiecare dintre noi – potrivit Poetului – trebuie să-şi trăiască propria viaţă, izolîndu-se de ceilalţi şi căutînd exclusiv, în cadrele unui individualism sobru, ceea ce-i place şi ceea ce-l atrage. Nu trebuie nici să cauţi plăcerile intense, nici să fugi de senzaţiile dureroase decît atunci cînd ele sînt excesive. Căutînd un minimum de suferinţă sau de bucurie, omul trebuie să se limiteze îndeosebi la calm şi linişte, abţinîndu-se de la orice efort ca şi de la orice activitate utilă.[93]

Aşa cum Pessoa însuşi îşi caracterizează heteronimul, Reis e un neoclasic, însă nu unul în tradiţia neoclasicismului francez al secolului XVII, ci un poet al existenţei „mediocre", căutînd în poezia sa acea *aurea mediocritas* mult preţuită de poeţii latini. El este un poet al ideii, convins de faptul că poezia e o muzică făcută cu idei şi că o creaţie lirică e cu atît mai adevărată, cu cît e mai rece. În intervenţiile sale teoretice, Reis îl contrazice pe de Campos, considerînd că emoţia trebuie să se subordoneze ideii, ea fiind un element ordonator al ritmului. Însă, în ultimă instanţă, ritmul nu înseamnă prozodie şi emoţie, ci o formă mentală. Orice idee perfect concepută e ritmică prin ea însăşi.

Poezia lui Reis e gnomică în esenţa ei, odele sale fiind mai degrabă nişte meditaţii lapidare, reţinute, pe tema clipei şi a destinului, prin dezvoltarea unor motive ca *fortuna labilis* şi *carpe diem* şi invocarea unor zeităţi ca Apolo, Adonis, Saturn, Caron. Ca şi poeţii latini ai iubirii (Catul, Properţiu), Reis alege pentru odele sale un destinatar feminin, o misterioasă Lidia, căreia nu-i vorbeşte atît despre iubire, cît despre soartă şi plăcerile imediate, cumpătate. Alteori acest destinatar lipseşte, însă tonalitatea rămîne mai departe epicureică şi forma epigramatică a poeziilor aminteşte celebra *Antologie palatină* elenistică din care se trage şi poezia lui Kavafis. Reis e preocupat înainte de toate de o morală a existenţei, de eficienţa acesteia:

Nu doar invidia şi duşmănia
Ne îngrădesc; pînă şi iubirea
Ne poate limita.
O, facă zeii ca desprins de simţuri

Să stăpînesc severa libertate
A piscului golaş.
De vrei puţin, ai totul; vrei nimic,
Eşti liber; cel ce n-are nici doreşte
E om egal cu zeii.[94]

O TRINITATE TRANZITIVĂ. Caeiro, Reis şi Alvaro de Campos alcătuiesc împreună o trinitate prin care sînt puse în valoare trei ipostaze diferite ale tranzitivităţii. Toate trei sînt intim legate de domeniul senzaţiei şi al sensibilităţii şi de posibilităţile expresive ale limbajului prozaizant. Putem vorbi în cazul lui Caeiro despre o *tranzitivitate a percepţiei preverbale.* Identificăm în poezia lui Reis o *tranzitivitate gnomică de substanţă epicureică,* iar Alvaro de Campos e un poet al *tranzitivităţii declamative şi paroxistice,* ce valorifică potenţialul energetic şi onomatopeic al vocabularului şi sintaxei.

Toţi trei scriu o poezie ce încearcă să reconstituie şi să relanseze cadrele sensibile şi mentale ale păgînismului antic. E o poezie pentru care criteriul realităţii se află în natura exterioară, o poezie obiectivă, pentru care calităţile umane (contingente) şi nu cele supraumane (transcendente) formează baza ideilor etice. Toţi trei scriu o poezie obsedată de adevăr şi pentru toţi trei lumea există în raport cu un subiect uman generic ce face abstracţie de propria lui interioritate deformatoare.

O atitudine asemănătoare cu a celor trei heteronimi ai lui Pessoa vom întîlni în anii '30 ai secolului trecut la obiectiviştii americani.

6. BACOVIA, SIMBOLISTUL ERETIC

SIMBOLISMUL BACOVIAN DE LA CONFORMISM LA EREZIE. Bacovia n-a fost considerat niciodată un simbolist pur, de şcoală. Ori de cîte ori apartenenţa poetului la mişcarea simbolistă a fost adusă în discuţie, n-au lipsit nuanţările, delimitările, precizarea aspectelor specifice. Chiar şi atunci cînd Bacovia a fost simţit foarte aproape de unele ilustre modele franceze, el n-a fost socotit un epigon sau un imitator servil, ci un pastişor, dacă nu chiar un subtil parodist. Dar fascinaţia poetului faţă de convenţia simbolistă nu poate fi pusă la îndoială. Fie că şi-a asumat această convenţie, fie că a încercat s-o conteste dinăuntru, prin supralicitare, poezia bacoviană aduce cu sine acest sistem de referinţă imediat. Am arătat însă că simbolismul nu e deloc o mişcare literară unitară. Simbolismul lui Bacovia din primele sale două volume (*Plumb,* 1916; *Scîntei galbene,* 1926) s-ar putea să fie la fel de eteroclit şi neomogen ca şi simbolismul însuşi. Foarte puţini au fost criticii care au încercat să determine zonele de pur simbolism din creaţia poetului. Operaţia e oricum riscantă, incertă.

Pare mult mai simplu să arăţi care sunt elementele prin care Bacovia se îndepărtează de simbolism decît să identifici toate acele constante paradigmatice din poezia lui Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Corbière, Rollinat, Moréas, Verhaeren etc., regăsibile în creaţia sa. La fel, în spaţiul românesc între Bacovia şi Macedonski, între Bacovia şi Minulescu, între Bacovia şi Dimitrie Anghel distanţele sunt foarte mari. Oricare dintre aceste raportări conduce implicit la transformarea lui Bacovia într-o polaritate opusă. El e altceva decît Macedonski, el e mai mult decît Dimitrie Anghel, el e superior lui Minulescu. Toţi simboliştii noştri minori (Tradem, Iuliu C. Săvescu, Obedenaru, Iacobescu etc.) se regăsesc în poezia lui, ceea ce înseamnă că Bacovia reprezintă sinteza lor majoră şi încă ceva pe deasupra. Simbolismul poetului devine astfel o calitate particulară pe care unii critici şi istorici literari au numit-o *bacovianism*.

Marea eroare în receptarea şi interpretarea poeziei lui Bacovia de aici vine, dintr-o falsă situare în timp. În loc să se procedeze la o lectură dinspre prezent spre trecut (lectură perfect motivată de faptul că o bună parte din poezia secolului abia încheiat a mers înainte exact pe direcţia *Stanţelor burgheze* din 1946, cultivînd o poetică a anti-poeticului şi a apropierii de proză), se persistă în această perspectivă improprie şi incomodă care nu poate explica de ce acest poet e mai mult decît un simbolist şi altceva decît un modernist ortodox. Cheia înţelegerii simbolismului sau decadentismului lui Bacovia e tranzitivitatea. Dar atîta vreme cît această nouă structură poetică e echivalată cu sterilitatea şi lipsa de valoare şi profunzime (primul care a acreditat această idee a fost Vladimir Streinu[95]), nu se pot face paşi înainte.

Dacă Bacovia n-ar fi scris *Stanţe burgheze* şi *Stanţe şi versete*, discuţia în jurul simbolismului poeziei sale n-ar mai fi fost, cu siguranţă, atît de agitată şi confuză. În orice caz, apartenenţa poetului la simbolism ar fi fost mai puţin contestată şi mai puţin întoarsă pe toate feţele, în căutarea unei formule de caracterizare aproape imposibil de găsit. Cu certitudine, atunci nu s-ar mai fi putut vorbi, cum face Nicolae Manolescu[96], despre doi poli ai poeziei bacoviene: *poza* şi *proza*. Bacovia ar fi rămas cu adevărat un monocord şi nimeni n-ar mai fi îndrăznit să pronunţe, în ceea ce-l priveşte, maleficul cuvînt *antipoezie*. Situaţia e însă alta şi trebuie să ţinem seama de ea. Lirica bacoviană nu ezită între reflexitivitate şi tranzitivitate. Ea parcurge acest drum de la un capăt la celălalt, de la poezie la antipoezie. Şi asta cu o implacabilă hotărîre.

VIAŢA ŞI LITERATURA. Citită în etapele devenirii ei fireşti (urmărind, aşadar, desfăşurarea cronologiei reale şi făcînd abstracţie de configuraţia contradictorie a volumelor premergătoare *Stanţelor*), opera bacoviană este produsul unei conştiinţe estetice de o surprinzătoare consecvenţă. Ea pare rezultatul unei acţiuni cu ţintă unică, de

constituire a unui singur mare text, chiar dacă sincopat, fragmentar, în acelaşi timp al vieţii şi al literaturii. Poezia şi proza sunt, în cuprinsul acestei opere, nu atît genuri distincte, diferenţiate prin specific, cît forme aflate la libera alegere a scriitorului, spaţii complementare prin care circulă aceleaşi teme şi motive obsedante. Subiectul uman pe care ni-l restituie părţile componente ale operei îşi dobîndeşte integritatea treptat, sfîşiat între regimul paroxistic al funcţionării sale psihologice şi o mereu visată, rîvnită stare de normalitate. Simbolismul (mai ales în varianta sa manieristă, emfatică) satisface tropismele nevrotice ale eului. Discursul tranzitiv la care se ajunge în final e lucid, cinic, abulic. O dată cu înaintarea în vîrstă şi în experienţa limbajului poetic, nevroza se preschimbă în placiditate, cuvîntul poetic devine pur şi simplu cuvînt, versul cedează locul notaţiei poetice. Transcendenţa simbolului impersonal şi ezoteric e părăsită în favoarea unei ontologii a realului asumat pe cont propriu, cu o rece detaşare de observator, de la nivelul său cotidian pînă la cel politic. Individualitatea subiectivă ce prezidează universul *Plumbului* va fi înlocuită, încetul cu încetul, de o individualitate generală, biografică, fascinată de transparenţă, deşi bruiată de propria sa manifestare discontinuă.

Temele, motivele, fantasmele poeziei bacoviene nu se schimbă. Ele sunt date de la bun început. Se schimbă viziunea tehnică, percepţia, relaţia conştiinţei cu realul. Dar zona existenţială pe care textul o absoarbe şi o filtrează necontenit, pînă la disoluţie şi epuizare, e limitată şi monotonă prin propria sa natură, ea aparţine vieţii comune, anodinului cotidian, stereotipiei actelor universale ale fiinţei umane. Cadrul meteorologic e peste tot fundamental. Ploaia, ninsoarea, noaptea, toamna, iarna se repetă la nesfîrşit şi marchează cu fenomenalitatea lor negativă totul: tîrgul, oraşul, strada, piaţa, parcul, cîmpul, dar şi sensibilitatea, privirea, auzul, mintea, nervii celui care scrie. Dincolo de obiecte şi fenomene sunt pustiul, haosul, deriziunea. Esenţa lumii e perisabilitatea, sensul ei vidul, nimicul. Şi asta atît la nivel metafizic (în *Plumb*), cît şi la nivel biografic şi social (în *Stanţe*). Din lumea bacoviană nu se poate fugi. Ea e o lume închisă prin determinism cosmic sau politic. Evenimentul fundamental, modificator lipseşte. Viitorul e o utopie. Singura certitudine a acestei lumi e materialitatea ei presantă („Şi tot mai aproape-i al vieţii real"), paralizantă („Şi mintea de zgomot nimic nu-nţelege"), impregnată de spectrul morţii („Viaţa-i melodie funerară").

Spuneam mai înainte că temele, obsesiile, motivele poeziei lui Bacovia sunt date. În primul rînd cele esenţiale, care au putut fi preluate din arsenalul simbolist, fără a fi cu adevărat simboliste. Viaţa, erosul, moartea, singurătatea, stereotipia existenţei, tristeţea, uitarea, timpul, veşnicia, visul sunt teme eterne ale poeziei. La fel, nici amurgul, aşteptarea, casa, somnul, durerea, depărtarea, sfîrşitul, gîndirea, iarna, noaptea, nimicul, ninsoarea, oraşul, ploaia, plînsul, rătăcirea,

strada, toamna, umbra nu pot fi considerate nişte achiziţii specific simboliste. Unele vin din romantism, altele sunt date imanente ale sensibilităţii moderne. La Bacovia, toate aceste nuclee tematice rămîn constante de la un capăt la altul al poeziei sale.

În legătură cu dosarul, de acum înainte încă multă vreme deschis al poeziei bacoviene, o ultimă remarcă necesară: clasarea lui se va produce cu siguranţă abia după consumarea ultimelor avataruri ale postmodernismului românesc, fără a-l considera, fireşte, pe Bacovia un scriitor postmodern[97]. Ciudat e că aproape nici unul dintre poeţii optzecişti de astăzi nu şi-l revendică, în ciuda flagrantei sale actualităţi, mai ales la nivelul limbajului poetic şi al asumării biografice[98]. Dar poate că pentru a-l descoperi pe Bacovia e nevoie mai întîi de un ocol prin poezia americană contemporană. Cu cîţiva ani înainte de debutul optzeciştilor, Ion Caraion a înţeles acest lucru. Tot ce s-a scris mai curajos şi mai interesant în materie de actualitate bacoviană se află în *Sfîrşitul continuu*[99].

Însă în 1977, cînd apărea eseul lui Caraion, postmodernismul era la noi un concept ca şi necunoscut, iar Bacovia s-a putut revela atunci cel mult ca un teribil de singular poet modern, sincronizat involuntar cu marile mişcări poetice ale secolului (simbolism, dadaism, imagism, expresionism, futurism, obiectivism etc.). Sincronizarea aceasta putea părea involuntară şi ea chiar aşa a şi fost percepută, uitîndu-se de faptul că filogeneza repetă ontogeneza, nebăgîndu-se în seamă adevărul că prin evoluţia liricii lui Bacovia poezia modernă îşi recapitulează pas cu pas propriile avataruri, consumate spectaculos şi în cele din urmă falimentar într-o ultimă poetică a tăcerii şi paraliziei semantice.

Tipologia caracteristică pentru evoluţia poeziei de la 1800 încoace se regăseşte perfect ilustrată în lirica lui Bacovia. Un *simbolist eretic*, dublat de o *conştiinţă tranzitivă* cu evidente *apetenţe ludice*, acesta e autorul *Plumbului* şi al *Stanţelor burgheze.* Chiar dacă aflate uneori în stare de fuziune, fiecare dintre cele trei trăsături devine dominantă într-o perioadă sau alta a creaţiei sale. Şi nu e vorba numai de perioade determinabile cronologic, ci şi de zone, motive, subiecte care-i impun poetului o anume atitudine stilistică. În orice caz, un lucru e cert: Bacovia începe prin a fi un simbolist de o factură aparte, pentru a ajunge, spre finalul vieţii, de la volumul *Stanţe burgheze* încolo, la o poezie tranzitivă, apăsat biografică, vădind o asumare inclusiv politică a existenţei imediate.

CELE DOUĂ FEŢE. Bacovia, poetul începutului de secol XX, e un creator cu o dublă (triplă, după opinia mea) identitate. Faptul acesta l-a înţeles Tudor Vianu, cu toate că intuiţia sa nu e dusă pînă la capăt şi procesul progresiv de tranzitivizare a poeziei bacoviene nu e remarcat. Într-un articol din 1946, intitulat *Bacovia în ediţie definitivă*, ocazionat de apariţia în 1944, la Editura Fundaţiilor, a volumului de

Opere, Tudor Vianu face cîteva observaţii deosebit de importante pentru înţelegerea conflictului care opune maniera simbolistă aspiraţiei spre denotaţie şi tranzitivitate:

Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a distinge două îndrumări, despre care n-aş spune că sunt succesive, pentru că ne lipseşte o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă, totuşi, de cîte un alt moment al evoluţiei noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului, amintind de Macedonski [...]. Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii artistice, procedeu folosit de atîtea ori de Macedonski în *Rondelurile* sale [...]. Poetul se exprimă într-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, statuile şi havuzurile ei. Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc care, cu *solitar, funebru, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, barbar, satanic, sumbru* etc., exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărţilor şi a culturii. Cînd se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă e a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stînd într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte [...]. Tendinţa de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raţionalizate este depăşită acum. Poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspiraţie către imediat, aşa încît nu o dată asistăm la o frîngere a ritmului [...]. În această nouă configuraţie limba se schimbă nu numai prin limbajul mai familiar care primeşte şi unele provincialisme, dar şi prin toate acele imperecheri de cuvinte ale vorbirii curente[100].

Pentru a-şi susţine afirmaţiile, Vianu citează versuri din poeziile *Decor* (1904), *Amurg violet* (1899), *Amurg antic* (1902), specifice primei modalităţi, şi din *Amurg de toamnă* (1913), *Nocturnă* (1899), *Note de toamnă* (1916), *Nervi de primăvară* (1905), *Spre toamnă* (1912), *Cuptor* (1906), *Requiem* (1944), şi iarăşi *Nocturnă* (apărută direct în volumul *Scîntei galbene* din 1926), specifice celei de-a doua modalităţi. Cele două „îndrumări" sunt, după cum se vede, mai degrabă succesive, deşi dacă poezia *Nocturnă* („Stau..., şi moina cade, apă, glod...") e scrisă într-adevăr în 1899[101], atunci premisele celei de-a doua modalităţi pot fi identificate încă de timpuriu.

Unitatea stilistică a volumului *Plumb* vine adeseori în contradicţie cu unitatea sa tematică. La o analiză atentă putem descoperi aici mai multe tipuri de structuri generative. Dominantă e, fără doar şi poate, structura simbolistă, aşa cum o caracterizează Tudor Vianu: muzicalizarea discursului prin obsesiva întrebuinţare a refrenului, stilizarea pînă la nerecunoaştere a impresiei imediate, abundenţa de imagini decorative, recursul la epitetul neologistic, convenţional, general, de factură livrescă. Observaţia lui Tudor Vianu că în prima fază a creaţiei sale Bacovia e un poet „mai estet, mai livresc, mai dependent de modele" mi se pare esenţială. Am însă impresia că demersul poetului e mai degrabă unul negativ. El nu se supune necondiţionat normei poetice simboliste, ci o discreditează dinăuntru prin suprasolicitare. Simbolismul lui Bacovia e de fiecare dată excesiv, iar faptul că în

poezia sa descoperim la tot pasul reminiscențe din lirica simboliștilor noștri minori ne arată cu precizie amploarea acestui exces.

Redundanța, hipersemnificația, inflația semantică țin de condiția normală a poeziei bacoviene din faza sa simbolistă. Artificialitatea stărilor și a conduitei eului liric sunt căutate acum cu fervoare. Totul în cuprinsul unor structuri fono-sintactice perfect matematizate, excluzînd orice tresărire de spontaneitate. Poemul devine o mașinărie diabolică cu funcționare programată, provocatoare de efecte psihologice distonante. Simbolismul lucid, profund cinic, calculîndu-și milimetric efectele, al acestui Bacovia, ne face să ne gîndim la Poe și Baudelaire, iar nu la Verlaine. Sugestia, cîtă există, nu favorizează visarea, ci o interzice. Nimic nu îndreptățește melancolia, nostalgia, iluzia vreunei transcendențe, ca la minorii mai înainte citați. Scopul lui Bacovia nu este dezvoltarea, detalierea discursivă a mesajului, ci continua lui ranforsare prin repetiții paroxistice.

Vocabularul, procedeele simboliste sunt exhibate cu insistență. Unele cuvinte (cu funcție de motive) sunt reluate obsesiv în contexte și ele repetate. Laitmotivul, refrenul sunt elemente constante de construcție. Legea fundamentală a acestei poetici e recurența, iar efectul ultim, uzura formelor aduse în joc. Ceea ce-l interesează pe Bacovia e să epuizeze un tip de limbaj dat, tocindu-i pînă la monotonie relevanța, conducîndu-i implicațiile pînă la ultimele lor consecințe și făcîndu-l, în cele din urmă, impracticabil.

În planul semnificației, urmările acestei poetici paroxistice constau în demonizarea realului și a individualității. Realul e perceput agresiv, obiectele, fenomenele naturale sunt receptate ca niște forțe malefice. Subiectul uman reacționează la orice stimul prin retragere în solitudine, în nevroză și nebunie. Ceea ce nu înseamnă însă și o retragere din lume. Realul nu se derealizează, el devine cu atît mai acut și mai insuportabil. E monoton, e maladiv, e mortifiant, însă el nu-și depășește tiparele sale cotidiene, contingente. El poate deveni metaforic, dar își refuză conceptualizarea. Nu cred că putem vorbi aici nici măcar despre o transcendență goală. Bacovia nu are aspirații. El e departe de Mallarmé. Anularea materialității lumii, purificarea limbajului de concretețea sa uzuală sunt procese care nu-l interesează. Dimpotrivă, există la Bacovia o enormă fascinație a imediatului, a socialului și a fenomenalității lumii materiale. Cu o astfel de obsesie e dificil să te înscrii între limitele poeticii simboliste. Ceea ce se vede, se simte încă din volumul de debut. Încă de acolo poetul caută o ieșire spre real și spre un limbaj al detaliului și al denotației. Căutarea aceasta va căpăta anvergură în volumele ulterioare. Contradicția internă a naturii sale, care ezită între intranzitivitatea simbolistă și enunțarea directă a unui adevăr scutit de transcendență, nu este în

continuare foarte evidentă, şi aceasta datorită modului cel puţin ciudat în care Bacovia înţelege să-şi alcătuiască volumele.

Astfel privind lucrurile, despre un Bacovia simbolist nu se poate vorbi decît în legătură cu primele sale două volume, *Plumb* şi *Scîntei galbene*, ceea ce s-a şi întîmplat, după cum ştim, cu aproape toată critica noastră. Considerate mult inferioare valoric, volumele *Cu voi...* şi *Comedii în fond* au fost discutate din aceeaşi perspectivă ideatică şi stilistică impusă de primele două cărţi, ca şi cum aceasta ar fi fost devenirea reală a poetului, spre o implacabilă involuţie. Or, timp de 20 de ani, din 1926 pînă în 1946, poezia bacoviană se află într-o lungă perioadă de tranziţie în care simbolismul rezidual coexistă cu poetica antisugestiei, manierismul formelor cu dezorganizarea sintactică, pastişa eminesciană cu notaţia de factură expresionistă. Aceste culegeri excelează prin caracterul lor compozit, contradictoriu, impur, dar asta nu înseamnă că ele ar fi mai puţin construite decît primele două. Tehnica e aici una a *bric-à-brac*-ului. Bazarul formelor şi al limbajelor se poate şi el constitui într-un model structural. Ironia şi autoironia, parodia şi autopastişa sunt dimensiuni dominante. Aproape totul e relativizat, discreditat, aruncat în derizoriu: forme, motive, imagini, principii, convingeri. Ideea de realizare formală perfectă dispare o dată cu ideea de profunzime. Poemele se dezagregă într-o rostire cu tot mai multe puncte de suspensie, din ce în ce mai eliptică sau, dimpotrivă, reiau, simulînd naivitatea, ritmurile altora, în jocuri parodice ce fac imediat vizibile poncifele tradiţiei:

PURGATORIUL IRONIEI. Între poeziile citate de Tudor Vianu ca reprezentative pentru mişcarea de individualizare a impresiilor se află şi o *Nocturnă*, publicată direct în volumul din 1926, *Scîntei galbene*:

Clar de noapte parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic,
Greierul zimţează noaptea, cu nimic.

Cum te-am aşteptat...
Totul a trecut –
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut.

Aici e frumos aranjat
Orice fir:
Veacurile-au stat
Un oraş, pe vale, – suvenir.

Clar de lună parfumat,
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, tot mai mic...
Greierul zimţează noaptea, cu nimic...

Poezia e ironică la toate nivelurile, începînd cu rima şi terminînd cu tema adusă în scenă. Retorica e variabilă, versurile marchează un stadiu destul de avansat al eliberării prozodice, deşi unităţile strofice rămîn egale. Finalurile de vers au o nuanţă evident non-simbolistă, în afara oricărei valori paronomasice. Perechile „contrazic/nimic"; „aşteptat/oftat"; „aranjat/stat"; „fir/suvenir" par scoase din arsenalul de mijloace al cupletelor comice şi satirice. Nimic care să contribuie la muzica interioară a poeziei. Nimic obscur, sugestiv, incantatoriu, nici în structura poeziei, nici în lexicul ei. Păstrată încă, prin chiar versul liminar cu valoare sinestezică „Clar de lună parfumat", convenţia simbolistă e imediat descalificată prin prozaismul enunţului „o grădină cu orizontul depărtat...". Mai departe, unele motive admise prin tradiţie ca poetice: „greierul", „luna", „natura" sunt prezentate în contexte care le invalidează această calitate: „Greierul zimţează noaptea, cu nimic", „Luna pare, în oftat, / Un continent cunoscut", „Aici e frumos aranjat / Orice fir". Posibilul mister al nopţii e redus la banalitate. Ideea de aranjament aduce cu sine ideea de artificiu. Natura şi-a pierdut naturaleţea.

Tema poeziei e aşteptarea erotică. O temă pe care Bacovia nu se sfieşte s-o compromită încă o dată. Dar procesul acesta al descalificării prin ironie a propriilor motive de mare profunzime e mai vechi. Ne putem aminti versurile cu care începe poezia *Vae soli*, din 1916: „Te voi aştepta într-o zi sau într-o noapte oarecare / Pentru ca să văd dacă pot să mai am vreo preocupare", unde echivalarea aşteptării iubitei cu o îndeletnicire practică aruncă sentimentul erotic în derizoriu.

În cazul de faţă, se întîmplă însă altceva. Aşteptarea există, dar ea nu produce nici un fel de emoţie în planul trăirilor interioare. Suntem departe atît de *Sara pe deal*, cît şi de *Lacul* lui Eminescu. Nici bucurie, nici frustrare. Afectul e absent. Cu toate că şi aici sensul ultim, indirect al poeziei e acelaşi: „în zadar suspin şi sufăr". Dar contextul e înregistrat neutru, cu indiferenţă. Valorizările sunt cel mult ironice. Tema e introdusă în poezie prin intermediul celor mai prozaice enunţuri: „Cum te-am aşteptat / Totul a trecut". Eul liric are o prezenţă extrem de discretă. El poate fi cel mult bănuit în versul „Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic", care descrie alegoric deliberarea interioară (contradicţia dintre îndoială şi speranţă) a celui care aşteaptă. Dar şi asta se petrece în somn, într-un fel de hipnoză. Reluarea versului în ultima strofă în varianta „Şi în somn, pe banca veche, tot mai mic..." ne arată un subiect uman care-şi reduce prezenţa, îşi pierde sensul, dispare. Nu întîmplător în finalul poeziei „mic" rimează cu „nimic".

Vorbeam despre procesul de tranzitivizare a limbajului. Cum se vede, deocamdată el trece obligatoriu prin purgatoriul ironiei. Prozaizarea expresiei nu are însă o funcţie directă, proprie, ci una distructivă, de subminare a poeticii reflexivităţii. În cele două versuri comentate mai înainte se poate însă descoperi şi altceva: trecerea individualităţii poetice de la condiţia sa emfatică, dedublată, metaforică la starea de om comun, contingent, pentru care transcendenţa expresiei nu mai reprezintă nimic, de vreme ce el a renunţat la vechile sale măşti.

PRINCIPIUL TRANZITIV AL *STANŢELOR*. Dacă universul tematic al poeziei bacoviene nu se schimbă fundamental de la *Plumb* la *Stanţe şi versete*, înseamnă că drumul de la simbolism la tranzitivitate n-a fost întîmplător şi nici rezultatul unor decizii arbitrare ale poetului. Drumul acesta a fost un drum al vieţii. Poetul a îmbătrînit, s-a devitalizat, poezia sa a devenit mai uscată, mai descărnată. Izomorfismul acesta nu are însă nici o legătură cu valoarea. Prozaizarea poeziei bacoviene nu este un rezultat al anemierii talentului. Ea apare din chiar codul genetic al propriei sale existenţe. Căci există un program intern, secret al limbajului poetic bacovian care-i pretinde să-şi străbată întinderea de la excesul de sens la tăcere. Poezia, inspiraţia, talentul sunt obligate să se supună acestui limbaj. Nu e deloc adevărat că *Stanţe burgheze* nu fac altceva decît să consemneze „dezarticularea logică a gîndirii poetului"[102], epuizarea sensibilităţii, memoria sa afazică. Observaţia că substanţa acestui volum e una arbitrară şi incongruentă, supusă unui spirit al destructurării, nu se susţine. Cîteva poeme se desfăşoară într-o perfectă articulare sintactică, propoziţie cu propoziţie. Chiar şi coeziunea lor semantică e una dezvoltată clasic, moment cu moment, ceea ce nu se întîmplă în multe poeme simboliste. Cîteva exemple: *Sic transit, Antrenare, Toamnă în tîrg, Vizită, Perpetuum mobile, Glossă, Boemă.* Cel puţin acest ultim poem e unul dintre cele mai clare şi mai precise pe care le-a scris vreodată Bacovia:

Se aşeza să ningă –
Ningea.
Doream,
Sunt ani de-atunci,
Să te-ntîlnesc
La
sfîrşit de stradă
Ce dă în cîmp.
Îmi părea
Că tu eşti mai frumoasă
Iarna.
Doar corbii spuneau

Că stai acasă
Cu vreun prieten.
Reintram în tîrg.
Zăpada licărea
Electric
Pe fereastra ta.
Se ducea o noapte.
Citeam
Ca în nopţi de iarnă.

Descoperim aici aceeaşi temă a aşteptării frustrate pe care am întîlnit-o şi în *Nocturnă* („Clar de noapte parfumat..."). Dar perspectiva e una evocatoare. Poezia îmbracă aspectul unei reconstituiri. Există însă şi un prezent: cel al scrierii/amintirii („Sunt ani de-atunci") care implică şi regret şi resemnare în faţa trecerii timpului. Discursul poetic se alcătuieşte din imagini anamnetice, derulate calm, sincopat, fără ezitări, cu o exactitate nespecifică funcţionării memoriei. Ceea ce înseamnă că totul e lucrat cu precizie, începînd cu însăşi dispunerea în pagină.

Incipitul poemului este şi o operaţie de constituire, în linii mari, obişnuit meteorologice, a cadrului. „Se aşeza să ningă" e o consemnare statică, implicînd însă şi caracterul durabil, consecvent al manifestării fenomenului. Urmează aserţiunea simplă, seacă, relativ dinamică: „ningea". Limbajul este lapidar, situat undeva între concret şi abstract, strict denotativ.

Între procedeele specifice unei poetici a imaginilor lexicale figurate nu putem reţine decît metafora-epitet „zăpada licărea electric".

Situarea iniţială în spaţiu a celui ce se revede personajul împrejurării evocate nu e afirmată în nici un fel, dar ea poate fi dedusă o dată cu apariţia versului „Reintram în tîrg". Peisajul –esenţializat şi emblematic, „bacovian" – capătul unei străzi la marginea cîmpului năpădit de corbi, este, de asemenea, dedus din propoziţiile care-l înglobează în drumul lor comun spre comunicarea aspectelor erotice considerate de primă importanţă. Erosul e sfîşiat aici între o dorinţă (aceea de a întîlni femeia iubită în locul din care e privită ninsoarea) şi o presupunere (aceea că ea se află acasă, cu altcineva).

Între propoziţiile, frazele succesive ale textului apar falii de sens. Toată tensiunea estetică vine din vibraţia acestor goluri bine ascunse, greu sesizabile sub scurgerea egală, directă, confesivă, normală (ca şi cum propoziţiile ar deriva una dintr-alta), a comunicării. Între primul vers şi reintrarea în tîrg se consumă dorinţa, aşteptarea, amintirea frumuseţii hibernale a iubitei care nu vine, prezumţia faptului că ea îşi petrece timpul cu altul (ceea ce – bizar – pare să nu deranjeze!). Efectele acestor stări de tensiune nu se văd. Textul se derulează fără a distinge importanţa vreunui gest, a vreunei acţiuni.

„Zăpada licărea electric pe fereastra ta“ e cea mai „nervoasă“ propoziţie a întregului. Reîntorcîndu-se spre propria locuinţă, îndrăgostitul frustrat a trecut pe la casa iubitei. Ce se află dincolo de fereastră? Fereastra e un ecran de absolută separaţie, un element opac interpus între cei doi factori ai posibilului cuplu. Motivul ferestrei e vechi. Bacovia îl păstrează aşa cum l-a „conotat“ odinioară, înainte de 1900. Versul următor ne vorbeşte despre o noapte de veghe. În final, din realul ca întotdeauna dezamăgitor se trece la lumea compensatoare a cărţilor.

Textul acesta este expresia unei conştiinţe umane care nu mai acordă funcţii valorice aspectelor lumii. Toate par să fie de egală valoare. Actele, stările se înlănţuie ca şi cum ar prezenta aceeaşi semnificaţie. Sintaxa însăşi e constituită din cîteva structuri invariabile. Ne aflăm deja în domeniul unei sintagmatici a existenţei. Orizontul metafizic, simbolic a dispărut. Eul şi-a asumat condiţia reală. Transfigurarea, dedublarea, autoironia, lipsesc. Lumea e o suprafaţă. Misterioasă însă şi aceasta.

Titlul poeziei e, cum se întîmplă cu multe texte din *Stanţe burgheze* şi *Stanţe şi versete*, arbitrar. *Boemă*? Poate că tocmai boema e un mod de a trăi în care viaţa e concepută ca o continuă deschidere spre orice, în care toate au aceeaşi importanţă şi relativitate, în care semnificaţia actelor umane nu se mai ierarhizează.

Mai este de consemnat şi puritatea aproape abstractă a vocabularului, deplina tranzitivizare a enunţurilor. Dar şi obscuritatea acestora! Urmare a utilizării elipsei şi a juxtapunerii. Viaţa e asumată la nivelul său cotidian. Cuvintele, expresiile, aparţin şi ele comunicării comune: „Se aşeza să ningă“, „sînt ani de-atunci“, „Stradă ce dă în cîmp“, „Se ducea o noapte“.

O ciudăţenie a acestei poezii rezidă în faptul că „ninsoarea“, „strada“, „cîmpul“, „corbii“, „fereastra“, „zăpada“, „iarna“, „noaptea“, „lectura“ sunt vechi motive, care nu mai au însă acelaşi sens, deşi suntem martorii unei evocări a trecutului. Nici subiectul liric nu mai e acelaşi. O mutaţie fundamentală s-a produs, nu numai la nivel de limbaj, ci şi de viziune. Banalitatea lumii a fost acceptată în toată nuditatea ei. Poezia a devenit mai umană, mai firească, mai simplă. Simplitatea poeziei *Boemă* e calculată. Complicaţia ei se ascunde sub multe straturi de aparent *déjà vu*. Un alt Bacovia ne întîmpină aici.

Un Bacovia care pare însă mai greu de acceptat, mai dificil. Şi asta nu numai pentru că, tipologic vorbind, nu există în poezia românească un model preexistent de care el să poată fi apropiat, ci şi din cauza caracterului oarecum ermetic al *Stanţelor* înseşi. Cu toate că mult mai directă şi mai deschisă spre problemele imediate ale vieţii, această poezie eliptică şi uneori de-a dreptul stenografică poate da senzaţia unei obscurităţi sporite în raport cu poemele de factură simbolistă.

Uneori în ciclul stanțelor versificația este nu doar stîngace, neglijentă, mimetică, ci de-a dreptul școlărească. Putem vorbi, într-adevăr, despre o pierdere totală a capacității de versificare, deși faptul acesta n-a fost un accident, ci s-a întîmplat de la sine, printr-o e/involuție naturală în paralel cu apariția unei noi poetici. Aceasta e o manieră antiprozodică și antieufonică, scuturată de podoabele figurilor, însă întemeiată pe rigori sintactice și enunțiative inedite, fără un precedent în poezia noastră, nici măcar în cea de avangardă, ceea ce face din Bacovia un pionier al unui tip de limbaj poetic abia astăzi pe deplin constituit. O comparație a distanței care separă volumul *Plumb* de ciclul *Stanțelor* cu evoluția lui Eugenio Montale de la *Oase de sepie* (1920-1927) la *Caiet pe patru ani* (1973-1977) s-ar putea de asemenea, dovedi revelatoare. Montale este, și el, inițial un poet ermetic și obscur, pentru a deveni, spre sfîrșitul vieții, un tranzitiv și un prozaizant. Trebuie oare din acest motiv să-l acuzăm și pe el de sterilitate?

SCURTE CONCLUZII. A privi ca pe un fenomen degenerativ lenta dar hotărîta desprindere a poeziei lui Bacovia de canoanele semanticii muzicale simboliste și a vedea un regres în efortul poetului de achiziționare a unui nou limbaj, direct și „realist", care pune accentul pe valorile topice, literale și denotative ale comunicării estetice înseamnă a nu înțelege miza de o viață a scrisului său. Între livrescul atitudinilor lirice artificiale, paroxistice, din primele două volume și naturalețea biografică a discursului său din *Stanțe* se măsoară, cum am mai spus, un drum care este al poeziei (post)moderne însăși. Un drum cu o finalitate care nu îl interesează pe Bacovia în aspectele sale thenice, procedurale. În cazul lui, voința inovației și a experimentării sintactice e pur și simplu un reflex al existenței care nu-și mai găsește altfel cuvîntul. E căutat cuvîntul propriu, cuvîntul just, singurul în măsură să spună ceva autentic despre experiența psihică și biologică a bătrîneții, despre noua lume românească postbelică, despre eșec, absența speranței, resemnare, singurătate, memorie, paralizia treptată a puterilor de semnificare și presentimentul morții. Abia acum se poate vorbi despre o totală indistincție între poezie și existență. Dar chiar și înainte, în prima parte a creației sale, Bacovia e un poet la fel de lipsit de biografie. Tocmai *Stanțele* ne arată că biografizarea poeziei nu înseamnă pentru el o introducere a datelor civile imediate în text. Viața lui exterioară nu există. Tot ceea ce există sunt senzațiile, percepțiile, stările de spirit, nervii, sentimentele, raționamentele.

Și toate acestea par făcute să ajungă într-o carte. Bacovia nu-și poate concepe altfel viața, decît ca pe o secreție a condiției sale de poet. Viața e dată pentru a fi scrisă. Altfel, „oricine orice au trăit, nimic nu rămîne". Există însă mai multe moduri poetice de a(-ți) descrie viața. Bacovia le descoperă pe rînd și străbate implacabil stratificarea lor, „greșindu-și" mereu cărțile, încurcînd și amestecînd registrele

într-o devenire atît de liberă şi neaşteptată în raport cu datele simboliste iniţiale, că ea a putut părea suspectă, neesenţială, improprie chiar. Or, tranzitivitatea poeziei bacoviene e o calitate a poeziei care se scrie azi, în lume. Ceea ce schimbă fundamental toate datele problemei.

7. ROBERT FROST ŞI POEZIA CA „PRIMĂ FORMĂ A ÎNŢELEGERII"

SITUARE GENERALĂ. O voinţă de totală simplificare a poeziei, de la teme la limbaj, prin regăsirea unei formule care să facă din ea un mijloc de „clarificare a vieţii" descoperim în poetica lui Robert Frost. Considerat de unii critici americani de vază un scriitor tradiţionalist, idilic şi campestru, Frost pare să satisfacă prea puţin noile exigenţe artistice ale poeziei moderne. Incompatibil cu Eliot şi Pound, insensibil la căutările experimentale ale poeţilor cu care a fost contemporan, el este într-un anume sens un creator mai conservator decît Whitman, un urmaş direct al lui Wordsworth, cel care, la începutul secolului trecut, privea cu mefienţă avantajele industrializării şi ale trecerii la o civilizaţie a urbanului.

De Wordsworth îl apropie pe Frost şi o altă trăsătură: voinţa de a scrie o poezie care să nu se rupă de limba oamenilor obişnuiţi, de esenţele elementare ale vieţii zilnice. Poezia se identifică în viziunea lui Frost cu „prima formă a înţelegerii", definiţie deloc metaforică şi lipsită de acoperire în concretul operei, pentru că această operă poate fi considerată în totalitatea ei şi un fel de tratat de gnoseologie şi morală practică, edificat pe certitudinile bunului simţ. Înţelegerea înseamnă pentru Frost exactitate: „Poemul e complet cînd o emoţie a găsit gîndul care-i corespunde şi acest gînd, la rîndul lui, cuvintele care-i convin"[103]. Iată de ce poetul nu ezită să afirme mai departe că rostul poeziei e de „a opri provizoriu dezordinea" şi a limpezi cadrele experienţei umane într-un limbaj întemeiat pe valorile expresive ale limbii comune.

Nu este vorba, fireşte, la Robert Frost, poetul fermier, despre o experienţă umană în general, ci de o experienţă a concretului existenţei, ieşită dintr-un anume spaţiu geografic, ţinutul american al Noii Anglii, în care el şi-a petrecut o bună parte din viaţă. Frost este un poet al naturii, al ocupaţiilor cotidiene de la ţară şi al psihologiei oamenilor simpli. Orice se poate spune despre el, nu însă şi că ar fi un poet bucolic şi pastoral. E doar aparent un descriptiv, deşi percepţia frustă a naturii joacă în poezia sa rolul esenţial.

NATURA ŞI RELAŢIA TRANSPARENTĂ. Unul dintre cei mai buni traducători în româneşte ai lui Frost, poetul Victor Felea, rezumă astfel universul poeziei sale:

El înregistrează cu o sensibilitate foarte receptivă, şi din imediata apropiere, farmecul delicat sau aspru al fiecărui anotimp, reuşind să-şi conducă cititorul, ca un ghid discret dar foarte sigur, dintr-o imagine concretă în alta, la fel de fericit găsită – de la topirea scînteietoare a zăpezii de pe deal, de la bălţile de primăvară absorbite de rădăcinile copacilor, pînă la arşiţa soarelui de vară, cu sunetul coasei şi mireasma ierbii cosite; de la frunzele toamnei cu metamorfoza lor inevitabilă, pînă la serile plăcute de iarnă, cu o plimbare prin satul adormit sau cu un popas lîngă o pădure înfrumuseţată de zăpadă. Frost ştie ca nimeni altul să ne transpună în atmosfera ciudată a ţinutului în care a trăit, să ne-o facă familiară; evenimente cotidiene ca repararea unui zid, cositul, mersul după apă la izvor, o plimbare pînă la păşune, culesul merelor, clipele de răgaz între două treburi etc. sînt prezentate cu o artă de o mare fineţe în care se îmbină strălucirea detaliului concret, magnetismul senzaţiei cu imponderabilul emoţiei, mireasma şi spiritul locului cu o semnificaţie umană sau filosofică mai largă[104].

Pot fi citate în sensul acestei prezentări o mulţime de poeme, ca *Mestecenii, Păşunea, Mergînd după apă, Bălţi de primăvară, La coasă, După culesul merelor, Repararea zidului* etc. Natura sau munca nu reprezintă însă pentru Robert Frost teme poetice în sine, ci elemente legate fundamental de viaţa omului, care obligă la meditaţie şi transformarea simplei percepţii în idee durabilă. Un poem semnificativ pentru modul în care se instituie în poezia lui Frost relaţia simţire-gîndire, microcosm-macrocosm este *Pustiuri*:

Zăpada cade şi noaptea cade în grabă, în grabă,
pe cîmpul pe care-l găsisem în treacăt, hoinar –
şi solul aproape în întregime dispare,
doar fire de pai şi de ierburi răzleţe răsar.

Pădurile pun stăpînire jur împrejur
sufocînd fiarele-n vizuina pustie –
sunt prea strein de toate ca să mai pot conta –
singurătatea mă include fără să ştie.
Această singurătate atît de singură de pe acum
va fi şi mai singură pîn-a pieri-n înălţime –
alb mai pustiu, mai gol de-ntunecînde zăpezi,
neavînd nici expresie şi nici ce să exprime.
Nu mă-nspăimînt de spaţiile nelocuite
ce stelele nelocuite le separă virgine –
mi-ajung pustiurile dinlăuntrul meu
ca să am de ce mă-nspăiminta, aici, aproape de mine.[105]

Poemul dezvăluie faptul că Robert Frost nu e deloc un poet spontan şi empiric – cum au afirmat unii critici –, ci un constructor subtil şi exact, stăpînul unei riguroase arte a dozării motivelor şi efectelor. Elementele de conţinut şi conexiunile logic-afective ale acestei poezii se află într-un perfect echilibru. Ninsoarea şi noaptea se constituie în două mişcări simultane de acoperire a cîmpului pe care din întîmplare se află o fiinţă umană. Dispariţia cîmpului sub zăpadă

face pregnantă prezența pădurilor înconjurătoare, cu animalele lor sălbatice rămase prizoniere în vizuini.

În acest context anulator omul se simte dintr-o dată străin de lume şi lipsit de importanţă. Apare senzaţia de singurătate. Dar ea nu e doar singurătatea omului, ci şi singurătatea înălţimilor şi a ninsorii, a culorii albe care se asociază cu pustiul şi golul. E o singurătate gîndită, care creşte, se amplifică şi care nu exprimă nimic, care nu are formă. De aceea ea aduce cu sine spaima şi ultima strofă a poeziei se structurează în jurul acestui motiv. Normal ar fi ca spaima să fie provocată de senzaţia de destrămare a lumii obiectelor apropiate, de imensitatea şi pustietatea cosmosului, a marilor spaţii nelocuite. Or, fiinţa umană descoperă în acest context meteorologic ce pare să anuleze certitudinile existenţei propriul, său pustiu interior, golurile din suflet, şi spaima se declanşează abia din acest punct încolo.

Surprinzător e aici calmul cu care poetul construieşte această ecuaţie a omului care, înghiţit de singurătatea naturii, ajunge să-şi descopere propria-i singurătate. Apoi, să observăm că în subtextul poeziei e schiţată şi o idee care ţine de morala vieţii imediate: omul nu trebuie să se teamă de necunoscutul din afara sa, ci de necunoscutul şi golul din propriul său suflet.

În sfîrşit, e aici de admirat modul în care Robert Frost ştie să pună în acord emoţia cu inteligenţa. Poezia pleacă de la senzaţie şi sentiment şi ajunge la judecăţi. Dar ea nu transformă obiectul în simbol, nu face metafizica stihiilor sau a necuprinsului cosmic, ci încearcă să clarifice ceva, o relaţie, un aspect al contactului omului cu o lume care, după cum am văzut, conduce la descoperiri neaşteptate, neliniştitoare. Această operaţie de clarificare e mai importantă decît orice. Deşi Robert Frost vorbeşte în acest poem despre zăpadă, noapte, cîmp, pădure, stele etc., el nu este un poet al reprezentării. E în mod fundamental un poet al relaţiei transparente.

Roger Asselineau, unul dintre exegeţii francezi ai poetului, surprinde problema exact:

> Această „textură" logică, cum îi plăcea lui Frost să spună, această disciplină impusă imaginilor şi emoţiilor conferă poeziei sale o claritate exterioară la care el ţinea mult şi care contribuie, de asemenea, la a crea prezentarea sa realistă a lucrurilor. El le lasă obiectelor conturul şi numele. [...] Nu dă niciodată o reprezentare fotografică exactă. Nu urmăreşte niciodată precizia *trompe-l'oeil*-ului [...]. Detaliile accidentale nu-l interesează. Frost este, într-un sens, cel mai puţin simbolic dintre poeţi din cauza acestui loc preponderent pe care îl acordă tot timpul celui mai familiar real.[106]

PROPOZIŢIILE-SUNETE. Alte poeme ale lui Frost sînt şi mai puţin lirice – în sensul romantic şi simbolist al termenului –, pentru că ele se bazează pe un mijloc tehnic nespecific poeziei: conversaţia. În poezia lui Frost se dialoghează mult, iar „personajele" sale sînt nişte oameni obişnuiţi care vorbesc obişnuit, fără nici o afectare poetică, mînaţi de

sentimente, stări şi necazuri care sînt ale vieţii însăşi în tot ceea ce are ea mai imediat.

Poemul *Moartea zilierului*, de exemplu, e un text care reproduce o discuţie dintre doi soţi, mici fermieri care abia fac faţă problemelor cu care se confruntă, ocazionată de întoarcerea neaşteptată la fermă a unui bătrîn, muncitor cu ziua, aflat într-o stare de totală epuizare. Dialogul dintre bărbat şi femeie, punctat cu rare elemente de descriere, e de o naturaleţe incontestabilă, cum se poate vedea din această secvenţă:

„Sst! Mai încet" – zise Mary – „să nu te audă."
„Asta şi vreau: odată şi-odată, s-audă."

„E frînt. Şi-acum s-a culcat lîngă sobă.
Cînd am venit de la Rowe era aicea, buimac,
Stătea lîngă şură, căzut, şi-aproape-adormise;
Era o privelişte tristă şi îngrozitoare.
Să nu rîzi de mine – dar nici n-am ştiut cine este,
Nu m-aşteptam să-l revăd – şi e foarte schimbat.
Aşteaptă să-l vezi."
„Pe unde ai spus c-a umblat?"

„Nimic nu mi-a spus. L-am tîrît pînă-n casă,
I-am dat ceai şi am vrut să-l fac să fumeze.
Am voit să-l înduplec să-mi spună pe unde-a mai fost.
El însă numai dădea din cap în tăcere."

„Ce spunea? N-a scos nici o vorbă?"

„Foarte puţine."

„Puţine? Mary, hai recunoaşte:
A spus c-a venit să-mi sape un şanţ în jurul fineţii."

„Warren!"

„Aşa a spus? Vreau numai să ştiu."

„Sigur că da. Ce-ai fi vrut să rostească?
Doar n-o să-l cerţi pe sărmanul bătrîn
Fiindcă-a-ncercat să-şi salveze, umil, respectul de sine..."[107]

Aici şi în toate celelalte poeme ale sale Frost ştie să valorifice limbajul cotidian în aspectele sale cele mai spontane, în care formulele idiomatice joacă un rol important. Poetul nu valorifică vorbirea zilnică la întîmplare. Există în arta sa o întreagă strategie retorică menită a scoate în evidenţă „propoziţiile-sunete" (expresia e a lui Frost însuşi) din care se compune comunicarea uzuală.

Ca toţi marii poeţi ai secolului nostru, Frost este, şi el, un teoretician al propriei sale munci poetice. Iată pe ce convingeri se bazează creaţia sa:

O propoziţie e un sunet în sine în cuprinsul căruia alte sunete numite cuvinte trebuie să fie legate [...]. Propoziţiile-sunete sînt entităţi bine definite. [...] Ele sînt percepute de ureche. Ele sînt adunate de auz din limba comună şi aduse în cărţi. Nu cred că scriitorul le inventează. Scriitorul cel mai original numai le culege proaspete din vorbire, unde ele se dezvoltă spontan. Un om este într-adevăr un scriitor dacă *toate* cuvintele sale sînt legate de o propoziţie-sunet definită şi uşor de recunoscut.[108]

Ceea ce teoretizează Frost aici e o anume organicitate lingvistică a poemului, rezultată din consubstanţialitatea sa cu vorbirea imediată. Vorbirea aparţine adevărului vieţii, ea şi toate componentele sale, de la cele fonetice la cele semantice, se polarizează pe nervura acestui adevăr utilitar.

Propoziţiile-sunete ale vorbirii alcătuiesc un repertoriu de formule ce desemnează problemele de viaţă cu care omul se confruntă zilnic. Poetul trebuie să urmărească şi să reţină tocmai aceste clişee verbale ale existenţei colective, cu toată spontaneitatea lor, cu tot insolitul lor. Pe el nu trebuie să-l preocupe cuvintele, ci enunţurile, acele enunţuri gata făcute cuprinse în formule sonore memorabile.

Avem deja un prim element prin care Frost se distanţează de dezideratele poeziei reflexive, cu obsesia sa a unei sugestivităţi de esenţă lexicală şi acustică.

Pe de altă parte, ca o nouă diferenţă, în viziunea lui Frost poetul nu inventează nimic, el restituie ceea ce există deja. Poetul nu deformează limbajul, nu violează sintaxa. El selectează, redistribuie, regrupează tematic valorile de adevăr ale vieţii de zi cu zi. Poezia însăşi devine astfel o colecţie de adevăruri definite şi uşor de recunoscut.

NEOBIŞNUITUL DIN OBIŞNUIT. Felul în care Frost concepe funcţiile poeziei nu e departe de teoria lui Viktor Şklovski despre insolitare şi de observaţiile lui Brecht privind rolul distanţării în artă. Iată ce spune poetul american:

În literatură este sarcina noastră să-i dăm omului lucrul care-l face să spună: „da, ştiu ce vrei să spui". Niciodată nu trebuie să le oferi cititorilor ceva ce ei nu ştiu, ci ceva ce ei ştiu şi nu au cuvinte să spună. Trebuie să fie ceva pe care ei să-l recunoască.[109]

Ce înseamnă în acest caz procesul de recunoaştere la care ia parte cititorul?

E nevoie să facem în continuare o mică digresiune teoretică, pentru că modul în care Frost defineşte poezia ca pe o formă de recunoaştere a realităţii nu e suficient de clar. Din ecuaţia lui lipseşte tocmai distanţarea faţă de real, atitudinea faţă de lume a celui care scrie. E limpede că nici un poet nu se poate apropia de realitate

oricum. Pentru a putea să vadă cu adevărat lumea, el trebuie să țină seama de aceste constatări ale lui Bertolt Brecht:

> După cum intropatia face dintr-un eveniment deosebit ceva cotidian, distanțarea transformă cotidianul în ceva deosebit. Cele mai ultrabanale fapte pot fi dezbrăcate de caracterul lor plictisitor, dacă sînt prezentate ca și cum ar avea în ele ceva deosebit.[110]

Frost simplifică într-o oarecare măsură lucrurile. Afirmînd despre cititor că el e acela care „nu are cuvinte să spună“ ceea ce totuși spune poetul, cîntărețul naturii din Noua Anglie uită că pentru a putea să spui trebuie să știi să vezi. Nu este de ajuns faptul că ai sensibilitatea și capacitatea de a culege proaspete din vorbire propozițiile vieții cotidiene. Trebuie să și știi cum să descoperi ineditul acestei existențe, la urma urmelor, banală.

În acest punct apare problema distanțării, a situării celui care scrie într-un loc de observație pe cît posibil exterior vieții. Distanțarea este un privilegiu al observatorului. Viktor Șklovski făcea undeva distincția dintre „privire“ și „recunoaștere“, arătînd că orice stare estetică e rezultatul concretizării acestei distincții. În existența cotidiană recunoașterea este aceea care face viața banală, plicticoasă, indistinctă, cenușie.

Privirea, în schimb, înseamnă prospețime, revelație a caracterului inedit al lucrurilor. Privirea e aceea care stimulează imaginația, dar între niște cadre – cum Frost însuși o arată – realiste, aparținînd aspectelor ipotetice ale existenței contingente. Avem ca exemplu acest poem intitulat *Clipa nemărginită*:

El se opri în vînt și ce văzu
Printre arțari, departe, nu era
Nălucă. Însă martie-i spunea
Să nu se-ncreadă-n gîndul său credul.

„Oh, ăsta-i raiu-n floare“, am zis eu.
Și-ntr-adevăr părea de necrezut,
Dar noi eram tot mai dispuși să credem
Că flori de mai în martie-au crescut.

Am stat o clipă-ntr-o ciudată lume
În care însumi am sperat prea mult;
Apoi aflarăm taina (și-am plecat):
Un tînăr fag lucea-n frunzișu-i vechi.[111]

A vedea insolitul lucrurilor înseamnă a descoperi în ele pentru o vreme altceva decît identitatea lor imediată. Privit de la distanță, ascuns într-un pîlc de arțari, un fag tînăr, cu frunzele nescuturate

peste iarnă, pare un copac înflorit. Aceasta e doar o impresie, însă impresia aparține prin excelență privirii, ea creează sentimentul ieșirii din timpul fizic.

Multe alte poeme ale lui Frost pornesc de la o primă impresie, pentru a ajunge în final la o percepție clișeizată, la o judecată logică sau la un adevăr moral. Orice recunoaștere confirmă o stereotipie. Însă plăcerea cititorului nu se poate limita doar la atît, cum ne lasă să credem profesiunea de credință a poetului. Pentru ca poezia să aibă un efect, e nevoie ca stereotipiile existenței să fie mai întîi contrazise (insolitate). Cel care are capacitatea de a vedea neobișnuitul în obișnuit e poetul.

S-ar putea, prin urmare, ca handicapul cititorului în fața poetului să prezinte un dublu aspect: cititorul e acela care nu are cuvinte să spună ceea ce simte, dar tot el e și acela care nu are ochi să vadă, pe o cît mai întinsă gamă de sugestii, ceea ce există. Deficiența e în același timp lingvistică și ontologică.

CONCLUZII. Modul în care Frost concepe funcția poeziei oferă o bună ocazie de a evidenția cel puțin două aspecte generale ale poeziei tranzitive. Ea încearcă să rezolve la modul deliberat problemele moral-estetice ale cititorului comun: îi vorbește acestuia pe înțeles despre lume și încearcă să-i arate ce e de înțeles în această lume.

Lumea avută în vedere e cea obiectivă, indiferent de aspectele ei interioare sau exterioare. Următoarea definiție pe care Bertolt Brecht o dă artei în general pare prea restrictivă pentru întregul domeniu al artei, dar exactă pentru o poezie realistă și dedicată sensibilității colective de tipul celei pe care o promovează Frost:

> Arta este iscusința de a confecționa imagini ale conviețuirii oamenilor care pot genera o anumită simțire, gîndire și acțiune pe care vederea sau experiența realității reproduse nu le pot genera cu aceeași intensitate și structură. Privind și cercetînd realitatea, artistul furnizează o imagine menită vederii și experimentării și care reproduce simțirea și gîndirea sa.[112]

Ar trebui poate să adăugăm aici că simțirea și gîndirea personală sînt, în cazul poetului tranzitiv, forme care sintetizează ceea ce este caracteristic, deși de multe ori inaparent, în simțirea și gîndirea colectivă. Am mai vorbit și în capitolele anterioare despre individualitatea obiectivă promovată de poeții tranzitivi. Robert Frost ilustrează și el acest tip de individualitate.

Dar el este și unul dintre poeții care au avut curajul de a trece la o hotărîtă simplificare a limbajului și temelor poeziei într-o perioadă în care cuvîntul de ordine părea să fie, dimpotrivă, sofisticarea. Să-l ascultăm încă o dată pe Roger Asselineau:

> În felul său, Frost a experimentat și a inovat cît și T.S. Eliot și Pound, fără să rupă cu trecutul, rămînînd mai aproape de Emerson decît de Whitman; el a purificat

și a simplificat limba poetică americană. O anume emfază și o anume îngîmfare, care înaintea lui păreau naturale în poezie, au devenit acum imposibile. El a introdus în poezia americană un sens al măsurii și al reticenței și totodată o notă constînd din tandrețe, bucurie și tristețe, care nu existau înaintea lui.[113]

8. KAVAFIS ȘI POEZIA VIITORULUI

EXPERIENȚA IPOTETICĂ. Despre Kavafis se vorbește astăzi ca despre un poet singular, imposibil de afiliat vreunui curent. Unii critici au descoperit în textele sale din perioada de tinerețe influențe simboliste și parnasiene, și poate că tocmai acesta a fost motivul pentru care poetul le-a renegat. În timpul vieții Kavafis a publicat 154 de poezii. După moartea sa au fost descoperite încă 72 de poezii inedite. Categoria poeziilor renegate e alcătuită din 27 de texte considerate de autorul lor nerealizate artistic. În raport cu propria sa creație, Kavafis este unul dintre cei mai exigenți poeți moderni. El este însă, în același timp, și un poet perfect conștient de valoarea operei sale.

Într-un *Autoencomiu* redactat în jurul anului 1930 el se consideră „un poet ultramodern, poet al generațiilor viitoare." Textul conține în continuare o autocaracterizare de o neașteptată precizie, în care descoperim tocmai acele dimensiuni ale operei sale ce au stîrnit admirația exegeților:

În afara valorii lui istorice, psihologice și filosofice, sobrietatea stilului său, care atinge uneori laconicul, entuziasmul său măsurat ce captivează prin emoție cerebrală, fraza corectă, rezultat al unei firi aristocratice, ironia ușoară reprezintă elemente pe care le vor aprecia încă mai mult generațiile viitorului, îndemnate de progresul descoperirilor și de subtilitatea mecanismului lor cerebral.[114]

O atare conștiință de sine nu este poate atît de surprinzătoare la un poet care pune preț pe rațiune și luciditate. Într-unul din puținele sale texte teoretice (*Însemnări de poetică și morală*) Kavafis afirmă fără drept de apel: „Opera mea se adresează intelectului"[115]. În ce constă valoarea intelectuală, filosofică a poeziei sale explică poetul într-o scurtă scriere intitulată *Poetica* – în realitate un foarte concentrat tratat de *poietică* personală. Descoperim aici că esențialul în poezie se află pentru Kavafis – ca și pentru Aristotel în vechime – în problematica adevărului și a posibilului.

Poetul Alexandriei e destul de aproape de un model al poeziei întemeiat pe *mimesis*, fie și numai prin faptul că vede în adecvarea textelor sale la o realitate exterioară naturii lor o condiție de existență. Ceea ce propune poezia în general, indiferent de motivațiile ei subiective, este o *experiență ipotetică*, valabilă și pentru alte persoane decît persoana creatorului.

Ce înseamnă această „experiență ipotetică"? Distincția lui Aristotel dintre istorie (care prezintă ceea ce s-a întîmplat) și poezie (care are în vedere ceea ce s-ar putea întîmpla) e – în viziunea lui Kavafis – anulată. Istoria se identifică cu „întîmplările trăite", cu experiențele personale ale poetului, iar ceea ce la Aristotel se opune istoriei este, la Kavafis, spațiul imaginației individuale, al posibilului subiectiv. Poezia se naște deopotrivă din cele două spații: din realitatea eului și din posibilul subiectivității colective.

În conștiința celui care scrie, posibilul se prezintă sub forma unor „situații mentale", la care nu se poate ajunge decît prin cunoașterea celorlalți. Poezia beneficiază de această cunoaștere care devine și un argument al adevărului ei. „Experiența ipotetică" este o experiență trăită (sentimental sau mental) de persoana poetului care-și așteaptă confirmarea în persoana unui cititor prezent sau viitor. Iată ce spune Kavafis:

> ...poemele pe care le scriem, chiar dacă nu sînt adevărate pentru viața noastră de acum, sînt adevărate pentru alte vieți [...], bineînțeles nu în general, ci în particular –, iar cititorul căruia i se potrivește poemul îl acceptă și-l simte[116].

Ideea acestei posibile coincidențe între experiențele particulare de viață ale celui care scrie și trăirile celui care citește e recurentă în însemnările poetului. Atunci cînd el compară propria sa activitate cu munca unui croitor, nu are în vedere – cum s-ar putea crede – ideea unei poezii artizanale, rezumate la meșteșug. Și de data aceasta, esențială i se pare potrivirea dintre formă (costumul croitorului, textul poetului) și cel care se servește de ea. Textul poetului, ca și produsul croitorului, este un unicat cu o destinație restrînsă:

> ...eu scriu poeme care pot să se potrivească, *to fit* – unui caz (poate și la două-trei). Dacă poemele mele nu au aplicare generală, au măcar una parțială. Aceasta nu e puțin lucru. Adevărul lor este astfel garantat.[117]

Putem reveni încă o dată la Aristotel, pentru a constata că unul dintre principiile generale ale mimesisului, cel al verosimilității, devine în cazul lui Kavafis un principiu *sui generis*. Pentru ca un poem să fie viabil, este suficient ca el să se adreseze și doar cîtorva cititori care au cunoscut aceeași experiență reală pe care a cunoscut-o și poetul.

POEZIA, ADEVĂRUL ȘI ZĂDĂRNICIA. Ajungem și la mult discutata problemă a caracterului criptic al poeziei lui Kavafis. A vedea în poetul grec un ermetic de felul lui Mallarmé sau Valéry ar fi o mare eroare. De fapt, lucrurile nici nu pot fi împinse atît de departe. Toate cele constatate pînă acum arată, sper, cu destulă claritate că poezia lui Kavafis se construiește pe o componentă tranzitivă, deși nu în regimul transparenței. Putem vorbi aici, cel mult, despre o *tranzitivitate opacă*, dar nu despre ermetism. Kavafis însuși, atunci cînd afirmă

că opera sa „nu are sens definit" şi că ea „este o simplă sugestie", e departe de vagul şi indefinitul simbolist.

El se gîndeşte încă o dată la cititor şi la experienţele sale particulare ale vieţii în funcţie de care se realizează lectura. Valorizarea experienţelor celui care scrie ţine de imediatul creaţiei, astfel încît un poem, chiar dacă adevărat în momentul scrierii lui, poate deveni în timp, pentru autorul lui, necreditabil, prin pierderea motivaţiei iniţiale. Şi totuşi, dacă, în perspectivă, sentimentele poetului „se vor potrivi sentimentelor trăite de alţii", poemul rămîne adevărat. Adevărul nu este al celui care scrie, ci al celui care citeşte.

Arta nu are un caracter durabil şi exponenţial, ci un caracter, am putea spune, situaţional. Ea nu vorbeşte despre om în general, ci despre individualităţi reale şi posibile, despre sensibilitatea umană vie. Sensibilitatea umană faţă de real e inepuizabilă şi irepetabilă – sugerează Kavafis. O sensibilitate deviantă ca a sa – deviantă şi erotic, cum ştim – produce o poezie criptică din punct de vedere biografic, însă obiectivă, transparentă, dacă ea „suportă adaptarea la alte sentimente – conexe – sau situaţii sentimentale"[118] aparţinînd cititorului.

Să notăm ca o concluzie a acestui examen că felul în care Kavafis gîndeşte rosturile poeziei e şi o încercare de a se salva de „zădărnicia lucrurilor omeneşti." Orice poet trebuie să lupte cu propriul său sentiment al zădărniciei existenţei, care, într-un fel, e constitutiv naturii sale umane, perisabilă şi precară prin definiţie. „Opera nu e zadarnică, dacă lăsăm deoparte individul şi examinăm omul"[119] e o afirmaţie prin care Kavafis caută o justificare propriei sale poezii. Poetul crede în această justificare cu atît mai mult, cu cît zădărnicia actelor umane e o temă esenţială atît a poemelor sale cu subiect istoric cît şi a celor legate de propriul său prezent.

Un poem care vorbeşte despre „adevărul ipotetic" şi despre sentimentul zădărniciei, într-un discurs personal nelocalizat, care transcende timpurile, este *Oraşul*:

Ai spus: „Mă voi duce-ntr-o altă ţară, pe-o altă mare.
Un alt oraş îmi va apare mai bun decît acesta.
Orice efort al meu e aici condamnat;
şi inima îmi zace îngropată – ca un cadavru.
Pînă cînd să-mi ştiu spiritul în acest marasm?
Peste tot unde privirea mi-o îndrept, peste tot
nu văd decît negrele ruini ale vieţii mele,
aici unde am trăit atîţia ani, i-am distrus şi i-am irosit."
Noi locuri nu vei afla, şi nici alte mări.
Oraşul te va urma: pe-aceleaşi străzi te vei roti,
prin aceleaşi cartiere vei îmbătrîni;
şi sub aceleaşi acoperişuri îţi va albi părul.
Mereu vei sfîrşi în acest oraş. Cît despre plecare – nu spera –

nici un vapor pentru tine, şi nici un drum.
Aşa cum ţi-ai ruinat viaţa în acest ungher,
pe întregul pămînt la fel ţi-ai fi distrus-o.[120]

ÎNTRE TIMPUL PERSONAL ŞI TIMPUL ISTORIC. S-a spus de nenumărate ori că tocmai substanţa poeziei lui Kavafis e aceea care-i conferă poetului fizionomia sa particulară, imediat recognoscibilă, şi aşa este. Legată intim de atmosfera oraşului Alexandria, opera lui Kavafis s-a născut la răscrucea marilor culturi „unde permanentul şi revolutul nu sînt decît două elemente ale aceleiaşi misterioase clepsidre"[121].

Kavafis este creatorul unei opere în care raporturile dintre biografia personală esenţializată în versuri cu caracter de inscripţie lapidară şi istoria cotidiană reconstituită sau imaginată a Greciei elenistice par atît de adînc întrepătrunse, încît poeziile rezultate din această dublă obsesie se pot amesteca, îşi pot urma una alteia în chip natural, în cuprinsul aceleiaşi cărţi, într-un fel de anulare a distincţiilor temporale, în beneficiul unităţii valorilor umane perpetue.

Emblematică pentru întreaga creaţie a lui Kavafis e poate tocmai poezia *În luna lui Athyr* pe care am reprodus-o într-un capitol anterior. Textul acesta ne pune în faţa nu numai a două forme de vorbire asemenea, ci şi a două lumi corespondente. Avem, pe de o parte, o lume prezentă (perspectiva celui care descifrează textul fragmentar de pe piatra tombală) ale cărei valori efulgurante impun întoarcerea spre consistenţa trecutului şi, pe de alta, mesajul opac, mutilat de vreme (inscripţia mortuară) al unui cotidian istoric dînd mărturie despre o umanitate fragilă, prin nimic deosebită de cea a lumii moderne.

Specifică poeziei lui Kavafis e tocmai această voinţă de transgresare a timpurilor, a timpului personal şi a celui istoric, această căutare a unor permanenţe ale fiinţei atît în amintirea personală cît şi în cărţile şi documentele vechi care stîrnesc imaginaţia nostalgică. O individualitate precară, hipersensibilă, fascinată de desfătările senzoriale ale clipe, fugind de prezent pentru a-l regăsi în inefabile aduceri aminte, îşi caută identitatea mult în urmă, în epoci revolute, obosite, animate de patimi deşarte şi idealuri de frumuseţe şi lux. Viaţa personală sau istoria lumii alexandrine formează un conglomerat de fapte şi imagini pe care numai poezia îl poate salva. Şi viaţa celui care scrie şi imaginarul celui care descifrează sensul ascuns al unei lumi de mult apuse sînt asemenea cuvintelor inscripţiei din poezia *În luna lui Athyr*. Amintirile şi informaţiile se dovedesc întotdeauna fatal fragmentare. Poezia reorganizează aceste fragmente, le scoate din uitare, le reformulează conţinutul şi le caută vechiul rost pentru a le putea acorda în final un sens.

Poezia lui Kavafis pare să vrea să demonstreze că viaţa oamenilor e aceeaşi oriunde şi oricînd. Această viaţă e supusă aceloraşi legi ale

bucuriei şi plăcerii, ale durerii şi suferinţei. Ea înseamnă destin, soartă, întîmplare, senzaţie, gînd, uitare, amintire. Se face simţită în poezia lui Kavafis nostalgia unei lumi de echilibru şi armonie, o nostalgie şi o utopie conştiente de mirajele lor.

Ceea ce caută acest poet, cititor al lui Apolonius din Tyana şi al lui Filostrat, al lui Plutarh şi al unor vechi istorici obscuri, e contingenţa vieţii, misterul ei simplu şi personal, adevărul omului şi nu al mulţimilor, adevărul persoanei singulare şi nu al istoriei care uniformizează totul sub numele unei epoci, al unei perioade.

Kavafis e un poet profund individual, obsedat de esenţa individualităţii. Iată această poezie care, folosindu-se de minime date particularizatoare, reconstituie destinul unui tînăr al lumii elenistice, dar care vorbeşte, de fapt, despre o situaţie oricînd posibilă, în orice timp istoric:

Tînăr, de douăzeci şi opt de ani, pe un vapor tinian,
a sosit în acest port din Siria
Emes, ca să înveţe parfumeria.
Dar pe drum se îmbolnăvi. Şi abia
debarcat, a murit. Cu puţin înaintea morţii,
a spus cuvintele „casă", şi „foarte bătrîni părinţi", cu glas stins.
Dar cine erau aceştia nu ştia nimeni,
nici care îi era patria, în marele paneleniu.
Mai bine. Căci pe cînd el
zace mort în acest port,
părinţii îl vor crede mereu în viaţă.

(*În port*)[122]

Cum se poate vedea şi din acest text, Kavafis a fost urmărit toată viaţa – în acord cu fascinaţia sa pentru (auto)biografie – de fantasma unui limbaj poetic lapidar, de maximă nuditate, prozaic şi misterios tocmai prin acest prozaism. A.E. Baconsky observă:

Scrisul lui — are o cursivitate liniară, pare o relatare sau un monolog rostit de personajul adus pe scenă în faţa unui public imaginar. Metaforele sînt rarisime. Tonul e de o supremă puritate. Transparenţa versului e totală şi emoţia se comunică, nu o dată, direct, lipsindu-se aproape de orice intermedii. Faptul e vizibil îndeosebi în lirica lui fără motive istorice, unde simţim cum poezia se realizează cu mijloace de o sobrietate vecină cu sărăcia.[123]

LACONISM ŞI CONCENTRARE. Amintisem un capitol anterior *Antologia greacă,* o culegere alexandrină de cîteva mii de epigrame din primele secole ale erei noastre. Cred că aceasta este tradiţia de fundal a poeziei lui Kavafis. Gustul laconismului şi al concentrării, al brevilocvenţei şi al preciziei, de aici trebuie să-i fi venit poetului.

Poezia lui Kavafis nu este, totuşi, o poezie a formelor fixe şi a corsetelor prozodice stricte. Aşa cum va proceda mai tîrziu şi Robert Lowell, poetul Alexandriei îşi va îndruma poezia spre linia de graniţă

a prozei, unde repetițiile, semirefrenele, aliterațiile, rimele interioare și cadențele trăiesc într-o discreție vecină cu absența, într-un cadru de minimală afirmare a specificului lor liric.

Dar poate că noțiunea de „liric" nu este tocmai potrivită acestei poezii. Kavafis e poate chiar un poet anti-liric, autorul unei poezii pe care abia astăzi o putem accepta și înțelege cu adevărat, văzînd direcțiile spre care se îndreaptă poezia în general.

El nu scrie o poezie a sentimentelor afirmate direct, ci una de emoții disimulate, configurate în aspecte fragmentare, descriptivă și epică, evocatoare și reconstitutivă. C.Th. Dimaras, autorul *Istoriei literaturii neogrecești*, sesizează cu exactitate condiția paradoxală a acestei poezii:

> Metrul său este iambul, care se potrivește atît de perfect cu proza grecească; iambul e lucrat cu atîta artă, încît, uneori, o ureche neexersată nu izbutește să deosebească versul lui Kavafis de proză. În același sens e folosită și rima: ea este adesea absentă, pe cînd în alte momente bogăția ei excesivă creează o senzație de răceală anti-lirică. Limba, limba specifică lui Kavafis, amestec de limbaj cult și de idiom popular, este, în chip firesc, rezultanta unor cauze multiple [...]. Nu e destul ca ea să fie sobră, fără adjective, fără adverbe, fără imagini, sau ca acestea să fie atît de comune, încît să treacă neobservate – mai trebuie ca această limbă, în loc să descopere lumea sentimentelor, s-o mascheze. Idealul pe care-l va atinge Kavafis, și căruia i se va conforma de timpuriu, în mod definitiv, va fi o limbă neutră, convențională, curățată de orice retorică și în același timp anti-lirică.[124]

Actualitatea poeziei lui Kavafis e astăzi dincolo de orice îndoială. Poetul pare, într-adevăr, un *ultramodern*, cum singur s-a numit. Toate metamorfozele poeziei europene și americane din ultimele decenii confirmă intuițiile sale, mai ales la nivel de limbaj.

Dar poezia lui Kavafis se impune, înainte de toate, prin încercarea ei dramatică de a descoperi fundamentele unei ontologii individuale în conjuncția prezentului personal cu valorile istorice și culturale ale unei civilizații dispărute, cea elenistică. E vorba – subliniez acest lucru – de o ontologie centrată asupra unicității ființei, fie aceasta o entitate înțeleasă autobiografic, fie o reconstituire imaginară a omului lumii vechi.

Kavafis e unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai poeziei „scuturate de podoabe", o poezie care-și caută esența în adevăr și nu în propriul ei limbaj, o poezie umană, simplă, fragmentară, denotativă (și magică exact la acest nivel), tranzitivă și prin scopuri și prin mijloace.

În ciuda faptului că doar cu patru ani înainte de moartea lui Kavafis, Breton lansează cel de-al doilea manifest al suprarealismului, în care e proclamată încă o dată puterea fără margini a dicteului arbitrar, se pare că tocmai poezia „săracă" a acestui ultim alexandrin s-a aflat mai în avangarda vremii sale, aducîndu-și o contribuție decisivă la orientarea poeziei spre configurația sa din momentul de față.

9. William Carlos Williams și obiectiviștii

PRIVIREA FRONTALĂ. „Tratarea directă a obiectului" – condiție pretinsă de pseudomanifestul lui Pound din 1913 – devine pentru scriitorii americani ai anilor '20-'30 ai secolului abia încheiat un fel de poruncă estetică. Mari poeți ca Williams și cummings vor ține seama de ea, o vor împinge către ultimele ei consecințe.

Cei doi și, după ei, poeții obiectiviști ajung la concluzia că metafora și comparația sînt produsul unei manii a gîndirii analogice care intermediază și falsifică relația dintre om și realitate. Imaginea nu este obiectul însuși, ci un înveliș al acestuia. Imagismul își propusese să ajungă la lucruri, dar n-a reușit să descopere decît iluzia lor. Comparațiile din poezia lui T.E. Hulme analizată într-un capitol anterior nu concentrează atenția cititorului asupra realității obiective, ci, dimpotrivă, o distrage, o lasă prizonieră ficționalității figurii. Williams și cummings au înțeles fiecare în felul său pericolul acestei situații. Era nevoie de o nouă poetică, pentru că realitatea nu putea fi surprinsă cu ajutorul acelorași vechi procedee, doar că reduse la un rol funcțional.

Și totuși, după moartea imagismului, mai importante decît toate problemele teoretice ale construirii imaginii se vor dovedi achizițiile sale la nivel de limbaj. Desimbolizarea semnului lingvistic e un proces care se desfășoară progresiv, nu numai prin lărgirea zonelor tematice ale poeziei și plonjarea directă în spațiul existenței celei mai obișnuite, ci și prin recurs la unele artificii formale, la valorile tipografice ale textului tipărit. În același timp, limbajul simplu, umil, al străzii și al casei, sintaxa inodoră a conversației cotidiene, vocabularul firmelor, reclamelor și ziarelor, vorbirea cea mai pedestră cu putință pătrund în spațiul poeziei, îl „colorează" în felul lor, sînt explorate în lung și în lat, pentru că toate acestea înseamnă autenticitate și directețe.

Drumul care duce la realitatea imediată a vieții nu e lung, dar e dificil, pentru că poezia trebuie să se elibereze de vechile ei emfaze. Realitatea nu se lasă surprinsă, omogenitatea ei este greu de străpuns. Deși nu e vorba de a ajunge la o esență ascunsă, ca în poetica simbolistă, ci de relevarea tocmai a aparenței celei mai apropiate de sensibilitatea și gîndirea comună.

Pentru a putea surprinde dintr-o singură mișcare această aparență, poetul trebuie să se miște cu o extremă rapiditate. William Carlos Williams mizează încă de la inceputurile poeziei sale pe impresiile instantanee de natură vizuală, transcrise împreună cu toată gama lor de condiționări obiective:

Prin lumini
prin ploaie
văzut-am cifra 5
în aur
pe o roşie
cisternă-a pompierilor
mişcîndu-se
încordată
nebăgată-n seamă
în larma clopotului
urletelor sirenelor
în uruitul roţilor
prin oraşu-ntunecat.

(*Marea cifră*)[125]

Criticul Keneth Burke notează: „Procesul este simplu. Există ochiul şi există obiectul pe care îl priveşte, în timp ce relaţia care se stabileşte între cele două este un poem"[126]. Dar poemul acesta a fost înregistrat, ca un desen, pe o pagină. Curgerea lui în spaţiul paginii este la fel de importantă ca şi realitatea pe care el a reuşit să o capteze. Williams este un inovator al formei. Charles Olson ştie ce-i datorează cu manifestul său al „versului proiectiv".

FORMA ŞI FONDUL. Experimentator neobosit, Williams e un poet atît al urechii, cît şi al privirii. În poezia lui, totul porneşte de la o relaţie senzuală cu lucrurile şi limbajul:

...singurul lucru care rămîne neschimbat şi de neschimbat este opera de artă. Şi asta datorită unui element aflat dincolo de temporalitate, existent în ea: senzualitatea (*sensuality*). Singurul lucru care există e lumea simţurilor. Lumea artistului.[127]

Această încredere în caracterul senzual (senzorial) al poeziei e în măsură să explice şi de ce poetul manifestă cu diferite ocazii reacţii de categorică respingere a simbolului. Jacqueline Saunier-Ollier, traducătoarea în franceză a poeziei lui Williams, constată pe bună dreptate:

Pentru el, cuvîntul, obiectul, imaginea nu *reprezintă* o idee sau o realitate abstractă. Există o aderenţă totală, o fuziune între acest cuvînt, acest obiect, această imagine şi ceea ce ele implică.[128]

Versurile lui Williams fac una cu forma lor, o formă dinamică, spontană şi deliberată în acelaşi timp, trimiţînd fără nici o ezitare la preocupările plastice ale poetului, care, după cum se ştie, a fost şi pictor. Prin modul în care ele sînt dispuse în pagină, poemele lui Williams amintesc de cubism, futurism, suprarealism sau de sculptura cinetică a lui Calder.

Această variaţie a formelor nu e întîmplătoare, ea ascunde efortul unei adaptări a limbajului la obiect: „Nu fac decît să încerc să surprind un lucru în culorile şi formele sale naturale“ afirmă poetul într-un interviu[129]. Poetica lui Williams este în mod esenţial o poetică a instantaneului.

Însă instantaneul nu este, în cazul lui, doar expresia unei mobilităţi a privirii, ca în poemul *Marea cifră*. Williams este şi un specialist al instantaneului uman şi al reacţiei cotidiene de viaţă, ca în acest racursiu „casnic“, de o simplitate copleşitoare:

Dimineaţa la zece tînăra gospodină
umblă de ici colo închisă între
pereţii de lemn ai casei soţului ei.
Singur, eu trec cu maşina.
Apoi iat-o la marginea trotuarului
chemînd vînzătorul de gheaţă, vînzătorul de peşte,
timidă, fără corset, reintrînd
cu părul în şuviţe rebele, şi eu o compar
cu o frunză căzută.
Roţile tăcute ale maşinii mele
strivesc cu zgomot
frunzele uscate şi eu salut şi trec surîzînd.[130]

La fel de „casnic“ este şi deja celebrul „poem-bilet lăsat pe masa din bucătărie“, în care se verifică mai mult decît în alte cazuri această idee specifică poeziei lui Williams:

Obiectivul scrisului este revelaţia. Nu este nici instruirea, nici reclama, nici vînzarea, nici chiar comunicarea (pentru asta e nevoie de doi oameni), ci revelaţia care nu are nevoie decît de un singur om. Nu este, la urma urmelor, nici invenţia, cu condiţia ca acela care produce o revelaţie să producă o revelaţie şi nu nimic – chiar dacă asta ar fi mai bine. Să revelezi ce? Ceea ce se află în interiorul omului.[131]

În cazul de faţă e vorba de o reacţie ca oricare alta în ordinea mărunţişurilor cotidiene ale vieţii de cuplu:

Am mîncat
prunele
din frigider
şi pe care
tu probabil
le păstrai
pentru micul dejun
Iartă-mă
au fost delicioase
atît de dulci
şi reci.[132]

UN POEM-ROMAN. Ulterior, dintr-un poet al instantaneului vizual sau intelectiv Williams va încerca să devină, pe urmele lui T.S. Eliot cel din *Patru cvartete*, un poet al desfăşurărilor largi, mizînd pe o extensivitate poetică extrem de curajoasă, care va rupe graniţele dintre poezie şi proză, dintre poezie şi limbajul direct al textelor de tot felul.

Însă Williams nu va ajunge la această nouă poezie decît în baza unor convingeri acumulate în timp, după o lungă experienţă literară şi morală. Într-un eseu din 1939, intitulat *Against the Weather. A Study of the Artist*, el îşi pune problema funcţiei creatorului în lume, formulînd cîteva opinii irefutabile:

> ...artistul nu ocupă doar o zonă vag conturată a cîmpului de acţiune, ci întregul cîmp, la un nivel diferit de nivelul luat în stăpînire de modalităţile vulgare. Artistul trebuie considerat un om de acţiune universal – limitat de varii circumstanţe într-un cîmp în care numai el poate supravieţui, complet şi eficient. [...] Se deosebeşte de filosof din punctul de vedere al acţiunii. El este omul întreg, nu acela care separă, ci acela care consolidează. El nu traduce senzualitatea materialelor sale în simboluri, ci le tratează direct. Prin acest fapt el aparţine lumii şi timpului său, la modul senzitiv şi realist. [...]
>
> Fiind artist, eu pot produce, dacă sînt în stare, universalii cu aplicabilitate generală. Dacă reuşesc să mă păstrez suficient de obiectiv, suficient de senzitiv, pot produce factorii, concretizarea materialelor prin care ceilalţi vor înţelege ce e de înţeles şi astfel vor ajunge la utilizarea – căci ei pot vedea, atinge, gusta, savura mai bine decît mine – propriei lor lumi, *deosebită de a mea atît cît poate ea să se deosebească*. Prin lumea mea, ei, care sînt diferiţi, se pot dovedi la fel ca mine; şi, prin contrast, ei vor vedea implicaţiile generale ale petrecerii vieţii prin mine. Asta înseamnă [...] universalitatea localului.[133]

Tocmai o astfel de realizare care să întruchipeze „universalitatea localului" se doreşte a fi poemul *Paterson* (compus din cinci cărţi apărute între 1946-1958), avînd drept personaj central un om-oraş. Această mare construcţie reuşeşte să fie şi o sinteză a tuturor descoperirilor tehnice anterioare ale poetului, un text-aspirator al elementelor vieţii şi ale literaturii (prin colaje, pastişe, parodii, replici, inserţii de secvenţe în proză şi publicitare), o poveste fără sfîrşit, de o mare varietate a structurilor şi motivelor, „un testament dintre acelea pe care le scriu oamenii numai atunci cînd au învăţat în acelaşi timp să trăiască şi să scrie", cum observa Archibald MacLeish[134].

Această revenire la poemul lung, impus de romantici, arată, totuşi, că problematica ambivalenţei cuvîntului ca semn şi simbol nu fusese depăşită decît în aparenţă.

Poemul-mamut, în varianta Williams sau Pound (care începînd cu 1925 ajunge la celebrele sale *Cantos*-uri) este, împotriva tuturor intenţiilor şi aşteptărilor, o cale spre alegorie, spre o nouă formă de simbolizare, prin extensie. În orice creaţie poetică pe spaţii mari spontaneitatea cedează locul construcţiei şi artificiului. Dimensiunea formală foarte studiată a întregului duce la obliterarea existenţei. Viziunea înaltă, cu mare putere de cuprindere, este, în ultimă

instanţă, o invitaţie într-un spaţiu al analogicului şi al spectacolului imagistic.

În *Paterson*, imaginile de tip suprarealist nu sînt rare. Ce se cîştigă şi ce se pierde în felul acesta, cum poate fi depăşită problema spaţiului care intermediază relaţia dintre cuvînt şi obiect?

COORDONATE OBIECTIVISTE. Această nelinişte gnoseologică revine cu o putere sporită în mişcarea obiectivistă a anilor '30 din secolul trecut, reprezentată de Charles Reznikoff, Louis Zukovsky, George Oppen, Carl Rakosi şi Basil Bunting. E de reţinut, ca deosebit de simptomatic pentru poezia americană, faptul că, după o perioadă de uitare, în anii '60, obiectivismul revine în prim planul actualităţii literare (prin reeditări, studii, interviuri etc.), ajungînd la consacrarea sa definitivă. Mai mult decît atît, în deceniile care urmează, obiectivismul rămîne un fenomen poetic viu şi incitant, prin unii reprezentanţi ai săi care continuă să publice şi prin influenţele pe care el le exercită asupra unor tineri poeţi.

La fel cum simbolismul devenise calul de bătaie al imagismului, în textele lor teoretice obiectiviştii fac din imagism modelul negativ de care vor să se delimiteze. Ei nu renunţă la imagine, dar îi acordă alte sarcini, vizînd percepţia directă a lumii exterioare. Iată ce constatări face George Oppen:

> Imaginea este în primul rînd o chestiune care priveşte poetul şi nu cititorul. Imaginea trebuie să fie o dovadă de autenticitate, evitînd situaţii de felul: „Soarele se trezea ca un fermier cu faţa roşcovană rezemîndu-se de o barieră", care nu urmăresc decît delectarea cititorului, acesta admirînd probabil originalitatea şi ingenuitatea poetului – dar care nu pot fi considerate ca o tentativă a poetului de a se situa în lume – decît doar dacă doreşte să apară în postura de „causeur" încîntător.[135]

Toate acestea arată că imagismul, prin comparaţiile sale oricît de îndrăzneţe, n-a reprezentat altceva decît o concesie făcută de poet destinatarului său. Or, trebuie să acceptăm, împreună cu George Oppen, că adevărata problemă a unei poezii care a renunţat de mult la funcţiile sale didactice şi de delectare nu mai este cititorul, ci situarea eului poetic în lume, raportul lui cu realitatea, eliminarea din relaţia cu cititorul a tuturor artificiilor retorice. Imaginea nu poate fi un scop în sine. Ea este doar o treaptă, o cale de acces spre adevărul obiectului, treaptă care, o dată parcursă, trebuie să fie uitată. Altfel apare acelaşi pericol al îngheţării lumii în simboluri şi conotaţii.

Obiectivismul este o variantă de realism care face din problema tranzitivităţii sensului o problemă esenţială a poeziei. Limbajul obiectivist nu are nimic spontan, el reprezintă o formă construită atent şi exact, prin intermediul căreia se face cunoscută o sensibilitate faţă de real pe care o vom regăsi mai tîrziu – fără a putea, totuşi, stabili nişte filiaţii directe – şi în proza Noului Roman francez al anilor '50-'60 ai secolului XX.

Şi dacă obiectiviştii au scris puţine texte teoretice şi nu s-au afirmat printr-o şcoală de poezie aflată sub stindardul unor manifeste (cu excepţia unui eseu al lui Zukovsky, asupra căruia mă voi opri imediat), punctele de vedere ale lui Alain Robbe-Grillet despre relaţia literatură – realitate – concepute, totuşi, într-o altă direcţie demonstrativă – le-ar fi putut servi oricînd drept argumente. Iată numai această observaţie: „Dar lumea nu e nici semnificativă, nici absurdă, ea – pur şi simplu – este. Or, acesta e în orice caz lucrul cel mai însemnat"[136].

Descoperirea „fiind"-ului lumii, a existenţei nemediate, dezantropomorfizate, liberă de prezenţa deformatoare a subiectului observator – acesta pare să fie, înainte de toate, scopul poeţilor obiectivişti. Charles Reznikoff scrie astfel de versuri:

Plimbare prin staţia de metrou,
într-un crîng de stîlpi de oţel;
cum buloanele, capetele nituite –
altfel decît nodurile stejarilor –
sînt aşezate la distanţe egale:
cît de pustiu e solul
exceptînd ici şi colo pe peron
cîte o ciupercă neagră şi plată
care a fost gumă de mestecat.[137]

Iar acest mod neutru şi desubiectivizat de a privi lumea înconjurătoare îşi poate găsi explicaţia într-o altă observaţie a lui Alain Robbe-Grillet:

Poate apărea bizar că aceste fragmente de realitate brută ne impresionează într-atîta, în vreme ce scene identice, în viaţa curentă, nu ar fi suficiente pentru a ne scoate din indiferenţă. Totul se petrece ca şi cînd convenţiile fotografiei ar contribui la a ne elibera de propriile noastre convenţii.[138]

Răceala, neutralitatea, distanţarea se dovedesc procese imposibile în absolutul lor. Sentimentul nu poate fi, totuşi, ocolit, umbra lui subiectiv valorizatoare se insinuează în cuprinsul textului, acordîndu-i acea minimă căldură afectivă absolut necesară. Vorbind despre obiecte, ajungi să vorbeşti despre oameni. Oamenii, nu mai puţin, aparţin aceleiaşi realităţi obiective:

Poate există o cărămidă
Într-un zid de cărămidă
Pe care ochiul o alege

Într-o duminică atît de liniştită
Iată cărămida, aştepta

Aici, cînd te-ai născut tu,
Mary-Anne

(G. Oppen, *This in Which*)[139]

Tocmai datorită acestui implacabil al subiectivității în orice atitudine, evoluția ulterioară a poeților obiectiviști va consta într-o lărgire a cîmpului lor de investigație, într-o viziune „umanistă", de „stînga", prin atenția acordată unor aspecte sociale, politice, pragmatice ale vieții publice americane. Acești poeți înțeleg că lumea nu poate fi explorată în obiectivitatea ei decît aici și acum, într-un cadru și un timp determinate.

Dorindu-se inițial o metafizică analitică a obiectului, obiectivismul se trezește implantat într-o lume în care nu se mai poate face abstracție de om, de problemele sale, de conștiința implicării sale în istorie. Sigur că tonalitatea generală a poemelor se va păstra, că sentimentele vor fi mai departe cenzurate, iar lirismul neutralizat. Poemele obiectiviste ale anilor '60 vor fi în continuare niște produse ale atitudinii tranzitive, ale pedalării pe denotație și dimensiunea referențială a rostirii, dar obiectul nu mai e același. El nu mai constituie un sinonim al lucrului, ci al vieții. Mai departe, viața pare să nu poată fi înțeleasă fără un apel cît de discret la analogie și simbol:

Sus pe grindă sudorul
A învățat să nu privească-n jos și-și vede de treabă
Și există cuvinte pe care ne-am învățat
Să nu le privim,
Sub care ne-am obișnuit să nu căutăm
Nici un conținut
Dar noi ne aflăm pe marginea
Prăpastiei.[140]

MANIFESTUL LUI ZUKOVSKY. Cel mai important poet obiectivist, singurul pe care îl întîlnim în aproape toate marile antologii americane de poezie, este Louis Zukovsky, autorul unui text teoretic intitulat *Un obiectiv* care ne poate ajuta să înțelegem mai în adîncime ambițiile estetice ale mișcării care ne interesează aici. Prima observație pe care trebuie să o facem e aceea că „manifestul" lui Zukovsky se apropie prin conținutul său mai degrabă de clasicism și parnasianism decît de ideile despre poezie ale anilor '30-'40 din secolul trecut, idei preponderent de factură neosimbolistă și avangardistă. Prin unele exigențe ale sale, care vizează atemporalitatea creație, profesiunea de credință a lui Zukovsky se apropie de opiniile teoretice ale lui Kavafis.

De remarcat este și faptul că textul pe care îl avem aici în vedere reușește performanța de a fi în același timp ermetic și didactic, nefiind

deloc scutit pe alocuri de ambiguități și confuzii. În orice caz, ceea ce pare să-l obsedeze pe poetul american e retragerea poeziei din temporalitate și evitarea perisabilității creației, descoperirea unui *obiectiv* (sensul cuvîntului din optică) poetic de mare finețe în care să fie focalizate razele emise de elementele inefabile ale lumii.

În cuprinsul textului sensul cuvîntului „obiectiv" este de la bun început echivoc. Obiectivul e un punct de concentrare a unor influențe venite din afară, dar și o țintă urmărită, căutată de subiectul uman. Prin puterea sa de concentrare, poemul ar trebui să semene cu un obiectiv optic iar poezia ar trebui să caute în afara sa „ceea ce este în mod obiectiv perfect", singularitatea istorică și contemporană a obiectelor, ființelor și situațiilor – sacrul revelat în profan, am putea noi adăuga. Este evident că în viziunea lui Zukovsky numai poetul poate să sesizeze ceea ce este singular în existență și că el este deținătorul unei poziții privilegiate.

Poetul este, prin urmare, o sensibilitate de excepție care-și face din sinceritate un principiu obligatoriu de lucru și care mizează pe intuițiile propriului spirit, urmărind atingerea unei totalități rezultate din relațiile sale absolute cu lumea. Totalitatea este un echivalent al completitudinii, al plenitudinii trăirii și ea poate fi numită *obiectificare*. Zukovsky consideră că perceperea totală a singularității transformate în conținutul poemului nu se poate realiza decît în momentul în care poemul există ca formă. Poemul e un obiect retoric asemănător oricărui alt obiect fizic.

Definiția poetului american e destul de comună: poemul este „înlănțuirea, percepută ca unitară, a celor mai mici unități de sinceritate – altfel spus, asocierea cuvintelor pentru a da naștere unei structuri"[141]. Mai departe, „fiecărui cuvînt îi corespunde o obiectificare concentrată"[142]. Însă faptul acesta nu se întîmplă de la sine, prin simpla utilizare a limbajului. În cîmpul poeziei obiectificarea este rară, adevăratele poeme sînt puține chiar în cuprinsul unui moment cultural sau al unei generații poetice. Exigențele lui Zukovsky sînt formulate clar:

> La drept vorbind, nimic din ceea ce este în versuri nu trebuie să fie numit poem, dacă nu regăsim în el totalitatea care presupune o plenitudine perfectă.[143]

În limbaj, plenitudinea e a substantivelor, care sînt „imagini în sine". Numai substantivele pot „să exprime calitatea lucrurilor legate între ele fără să fie afectată natura lor individuală"[144]. Metafora e respinsă pentru caracterul ei difuz și aleatoriu și soluția care se impune este întoarcerea la „totalitatea cuvîntului singular, care este el însuși relație, metaforă tacită, înlănțuire, armonie sau disonanță"[145]. Nici simbolul, în sensul lui curent, nu are ce căuta în poezie. Simbolul are, ca și în manifestul lui Pound, *A few don'ts*, cel mult o valoare lingvistică: „...literele combinate – cuvintele – sînt simbolurile absolute ale

obiectelor, stărilor, actelor, ale relaţiilor reciproce şi ale ideilor pe care acestea le generează“[146].

Ceea ce i se cere în ultimă instanţă poeziei este precizia. Puritatea poeziei se află în precizia ei. Plenitudinea, perfecţiunea, experienţa desăvîrşită a creaţiei, inefabilul, unicitatea sînt legate de acestă precizie a numirii:

Este imposibil să se comunice altceva decît singularităţi - istorice şi contemporane - lucruri, fiinţe omeneşti considerate ca lucruri, aparatură formată din vase capilare şi vene care se împleteşte cu evenimentele, cu împrejurările, întreţesîndu-se cu ele. Cuvîntul revoluţionar, dacă trebuie să-şi ducă la capăt revoluţia, nu se poate elibera de referinţă. El nu este infinit.[147]

Descoperim aici contestarea implicită a sugestiei şi ambiguităţii semantice din poetica simbolistă, un anume dogmatism al ordonării, transparenţei şi explicaţiei definitive. Poemul e produs de dorinţa poetului de a descoperi în afara sa perfecţiunea obiectivă. Această dorinţă are un aer irefutabil şi absolut:

Dorinţa de a aşeza totul - absolut totul în mod adecvat, perfect, parte integrantă dintr-un context, alcătuind cu acesta un singur corp.[148]

Zukovsky respinge dezordinea, invenţia, „lucrurile proaspete“ şi preferă „lucrurile din trecut“, dînd ca exemplu de perfecţiune versurile lui Homer, Dante, Donne sau Shakespeare. Obiectivismul e, în cele din urmă, o formă de clasicism.

Cîteva concluzii se impun. În relaţia poet - lume - poem, obiectivismul, aşa cum îl teoretizează Zukovsky, presupune eliminarea sentimentului şi miza pe sinceritate şi trăirea plenară. Poetul american nu are însă în vedere în explicaţiile sale şi condiţia individualităţii poetice. Ce este această individualitate: o singularitate psihică în relaţie cu o singularitate obiectivă aparţinînd lumii exterioare? E dificil de răspuns. Am putea vorbi mai degrabă despre singularitatea stărilor perceptive ale poetului, căci nu totul merită să fie reţinut din existenţă, ci numai ceea ce este unic şi irepetabil.

În ce priveşte lumea, aceasta nu este văzută ca un conglomerat obiectiv echivaloric, ci ca un loc în care se revelează nonidenticul, perfecţiunea a ceea ce nu are termen de comparaţie. Dar poemul este el însuşi o singularitate care se construieşte teleologic din dialogul eului poetic cu o anumită valoare a lumii.

În ultimă instanţă obiectivismul nu vede lumea, ci forma prin care lumea este închisă în poem, iar forma aceasta este organică. Ea e creată deopotrivă de spiritul şi percepţia celui care scrie, dar ea se şi creează ea însăşi, tinzînd spre propria ei perfecţiune, spre o ordine muzicală, care-şi supune faptele.

În finalul manifestuluui său, Zukovsky consideră faptele (elementele care compun acea perfecţiune obiectivă a lumii) „materia primă care aşteaptă sigiliul formei“[149] şi vede în formă o expresie a spiritului

care „își poate construi propria lume“[150], indiferent de faptul că acest spirit aparține tradiției poeziei sau creației contemporane.

Urmează că o poezie nu este bună pentru că este nouă, ci pentru că este perfect construită, așa cum sînt construite poemele lui Donne și Shakespeare sau epopeea *Don Juan* a lui Byron.

Să recunoaștem însă că între aceste foarte subtile disocieri și poemul despre lavaboul cu apă caldă și rece, citat parțial într-unul din capitolele anterioare, distanța este mult prea mare, ceea ce arată că mult visatul clasicism al lui Zukovski e doar o utopie.

10. METAMORFOZA LUI MONTALE

DUBLA SARCINĂ A CUVÎNTULUI. În poezia europeană a secolului XX cazul poeziei lui Montale e unul de excepție. Poetul debutează cu un volum astăzi celebru, *Oase de sepie* (1925), devenit în scurtă vreme unul dintre cele mai simptomatice expresii ale ermetismului italian. Celelalte volume ale sale se desfășoară în timp la intervale mari, vădind semnele unei metamorfoze interioare încete și calme, din cuprinsul căreia rupturile par excluse. Și totuși, începînd cu *Ocaziile* (1939), și continuînd cu *Furtuna și altceva* (1956), Montale ajunge în jurul anilor '70, prin *Satura* (1971), la o poezie mult diferită de volumul de debut, eliberată de ermetism și înclinată spre prozaizarea discursului, ce deschide calea unor volume cu totul surprinzătoare prin simplitatea lor tranzitivă: *Jurnal din '71 și din '72* (1973) și *Caiet pe patru ani* (1977).

Să remarcăm imediat că între poezia opacă, obscură, închisă în sine a *Oaselor de sepie* și „jurnalele“ și „caietele“ poetice ale senectuții montaliene drumul parcurs e acela dintre două extreme: de la o retorică și o ontologie de factură reflexivă la un limbaj direct și la o viziune despre eu din care a fost eliminată orice ambiguitate metafizică.

Însă un specific al metafizicii lui Montale există încă de la început în creația sa și asupra acestei probleme merită să zăbovim mai mult. Poetul italian nu este un ermetic în linia lui Mallarmé pentru care „poezia este unicul instrument cu care se ajunge la Absolut“[151], în urma unui lung travaliu de impersonalizare psihologică, purificare lexicală și încifrare semantică. El crede însă, ca și Mallarmé, că poezia are de-a face cu unicitatea (ființei) și incomunicabilitatea (sensului). E o credință comună aproape tuturor poeților care aderă la modelul modernist. Să ne amintim că și Carlos Bousoño consideră în *Teoria expresiei poetice* că poezia modernă e aceea care-și propune să comunice conținuturi psihice unice și ireductibile într-un limbaj propriu doar poetului, intraductibil în termeni noționali.

La Montale problema se pune, totuși, altfel – explicabil pentru evoluția sa ulterioară –, într-un mod mai apropiat de esența contradictorie

a unei modernități lipsite de transcendență, care cultivă în același timp unificarea și disjuncția planurilor existenței. Iată cum s-ar prezenta în realitate lucrurile:

> Poetul simte nevoia de a căuta un adevăr anume, nu unul general. Un adevăr al poetului-subiect care să nu renege adevărul omului-subiect empiric. Să cinte ceea ce-l unește pe om cu ceilalți oameni, dar să nu nege ceea ce-l deosebește și-l face unic și irepetabil.[152]

Interesant în aceste distincții – ce nu par deloc operate în spiritul ermetismului – e faptul că pentru Montale poezia nu aparține unei individualități subiective izolate în propriul ei limbaj rupt de codurile comunicării comune, cum se întîmplă în general cu poeții moderniști, în speță cu cei obsedați de esența lirismului. Ea, poezia, dovedește în egală măsură aplecarea și spre ceea ce este obiectiv în ființa individuală, spre ceea ce este comun tuturor oamenilor.

Deschiderea simultană spre obiectivitate și subiectivitate duce însă la o tensiune irezolvabilă și atunci criticul Giacomo Debenedetti are dreptate să afirme:

> Ermetismul lui Montale derivă tocmai din această dublă sarcină a cuvîntului, folosit ca să semnifice ceea ce unește și să se refere, ascunzînd, la ceea ce-l separă și-l face pe omul care a scris poezia „unic și irepetabil".[153]

CONTRA-ELOCVENȚA. Descoperim în *Oase de sepie* și o altă trăsătură lirică impură: înclinația spre o poetică a obiectului, cu o certă apetență pentru „descriptivism". Sîntem însă departe de „iubirea pentru lucruri" a lui Proust sau Ponge. Montale nu vede în lucruri nici consistența lor senzorială, nici potențialul lor analogic în regim pozitivist. El caută obiectele ca *esențe*, ca semne esențiale, și o face, într-un fel, pentru „a da o justificare *vederii*" (Gianfranco Contini), pentru a găsi în ele niște „embleme" personale[154], pentru a fixa în conturul lor stări obscure, inexplicabile, altfel imposibil de surprins. Ceea ce urmărește să evite cu orice preț Montale în această orientare spre un concret perceput fragmentar și în funcție de o mitologie subiectivă, e o anume grandilocvență a limbajului poetic moștenită din simbolism și parnasianism. Practic, în *Oase de sepie* este deja pusă la cale o retorică antipoetică, dar nu neapărat una a transparenței.

Căutarea unui alt limbaj, mai „normal", este esențială:

„Vreau să întorc spatele elocvenței cu care ne-a obișnuit vechea noastră limbă, dar cu riscul unei contra-elocvențe"[155]. Și poate că trăsătura cea mai izbitoare a metamorfozei pe care o suferă poezia lui Montale de la un volum la altul se află în limbaj, în sintaxă și vocabular. Putem observa cum de la această liminară repudiere a elocvenței se ajunge, prin *Satura,* la o „poezie vorbită" și, mai apoi, la „poezia-proză" din ultimele două volume. E totuși cu putință să găsim o explicație logică pentru această evoluție cel puțin ciudată la un poet

ermetic, de mare dificultate, şi care încă mai şi afirmă: „Eu pornesc întotdeauna de la adevăr, nu ştiu să inventez nimic“[156].

Unul dintre cei mai pătrunzători exegeţi ai lui Montale, criticul Pietro Bonfiglioli, ne ajută să înţelegem care sînt resorturile ascunse ale poeziei sale. Într-un studiu intitulat *Dante, Pascoli, Montale* (1963), criticul se opreşte asupra sensului lecturilor lui Montale din opera lui Dante, descoperind aici mai multe „obiective“: găsirea unor procedee stilistice care să-i permită poetului să se elibereze de clişeele zilei (simboliste, orfice, ermetice); căutarea posibilităţii „de a recîştiga pentru poezie o formă de realism ontologic şi raţionalizarea discursului «filosofic», obiectivat în tonul jos («comic») al unui recitativ dens de evenimente cotidiene“[157]; dorinţa confruntării istorice cu timpul său propriu, după modelul ilustrului înaintaş.

Esenţială pare să fie exigenţa lui Montale de a face din poezie „interpreta credincioasă a timpurilor în care se naşte“[158], însă într-o formă artistică în stare să reziste valoric timpului, printr-o logică şi o coerenţă în sine şi pentru sine. Ermetismul lui Montale poate, iată, căpăta şi o explicaţie „tehnică“, stilistică, el poate fi înţeles şi ca rezultatul unui efort desfăşurat în planul formei, care garantează durabilitatea operei. Altfel însă, limbajul poeziei nu e făcut pentru oglindirea în sine, ci pentru mărturisirea unui adevăr. Ceea ce spune în continuare Pietro Bonfiglioli e valabil pentru toate volumele poetului, indiferent de caracterul lor ermetic sau tranzitiv, pentru că în toate intenţia comunicativă rămîne aceeaşi:

> Limbajul poetic îi apare lui Montale ca o monadă ce reflectă în sine [...] realitatea timpului: o mărturie nu autobiografică [...], ci absolută, adică desprinsă de orice referire psihologică sau documentară: nu un document de istorie, ci în mod direct istorie, act al timpului, producţie ideologică intr-un anumit sens impersonală. Cuvîntul montalian tinde, într-adevăr, spre o impersonalitate nu de tip verist, în care obiectul e dat, ci de tip ontologic, în care obiectul este realizarea unei atitudini morale şi mentale, şi deci a unui raport etico-politic, fie şi negativ, cu timpul.[159]

REALISM ONTOLOGIC. Date fiind aceste acumulări de observaţii care arată în ce măsură sistemul ermetic al poetului italian e unul de la bun început fisurat, e cazul să ne oprim asupra unei poezii şi să vedem dacă, într-adevăr, în interiorul operei prime, „realismul ontologic“ şi „recitativul dens de evenimente cotidiene“, despre care vorbea Pietro Bonfiglioli, se confirmă sau nu. Iată un fragment aparţinînd chiar ciclului *Oase de sepie* din cadrul volumului cu acelaşi nume:

Amiază palidă şi încremenită
lîngă zidul ce arde al grădinii,
ascultam printre pruni şi mărăcinişuri
fluierături de mierle, foşnet de şerpi.

În crăpăturile pămîntului şi pe măzăriche
urmărim rîndurile furnicilor roşii
cum se întrerup ori cum se împletesc
pe vîrfurile unor snopi pitici.

Întrezărim printre frunzişuri palpitarea
îndepărtată a solzilor de mare,
în vreme ce tremurătorul ţîrîit
al greierilor se înalţă dintre muşuroaie.

Înaintînd în soarele ce ne orbeşte
simţim cu o tristă surprindere
cum viaţa întreagă şi tot zbuciumul ei
este acest mers de-a lungul unor ziduri
ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă.[160]

Nu trebuie să exagerăm în nici un fel distanţa care îl separă pe Montale de poetica generală a modernismului şi de imperativele poeziei reflexive. Traducerea de faţă ar putea să dea senzaţia că poetul italian e şi mai liber de constrîngeri decît în realitate, pentru că ea ţine în mică măsură seama de ritmul şi rimele textului original. Să spunem deci de la bun început că o parte din valoarea acestei poezii e concentrată în latura ei sonoră, care nu evită ci, dimpotrivă, accentuează efectele muzicale, onomatopeice.

Iată doar două exemple din originalul italian în care aliteraţiile şi asonanţele alcătuiesc secvenţe fonico-timbrice inextricabile: „ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi" şi „...tremuli scriechi / di cicale dai calvi picchi". Dar şi semantic vorbind imaginile care încearcă să surprindă sunetele realului nu sînt puţine: „fluierături de mierle, foşnet de şerpi", „tremurătorul ţîrîit al greierilor" etc. Poezia reconstituie un context de „obiecte" care se adresează în primul rînd auzului şi văzului. Percepţiile sînt însă prea puţin metaforizate, imaginile vizuale nu au nimic obscur, obiectele pe care ele le descriu pot fi recunoscute cu uşurinţă: „zidul ce arde al grădinii", „pruni şi mărăcinişuri", „crăpăturile pămîntului", „rîndurile furnicilor roşii", „palpitarea îndepărtată a solzilor de mare", „ziduri ce au pe creastă cioburi verzi de sticlă". Toate acestea sînt elemente ce aparţin lumii reale şi ele sînt descoperite într-o „amiază palidă şi încremenită" de vară, între zidurile unei grădini.

Ceea ce se vede cu certitudine aici e că poetul urmăreşte să reconstituie o stare de lucruri cu o semnificaţie mai generală, aceea făcută inteligibilă de ultima strofă, nu să aneantizeze lucrurile, nu să le înlocuiască cu acea „irealitate senzorială" specifică poeţilor modernişti comentaţi de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne.* Pentru Montale transcendenţa realului se află ascunsă în propria ei imanenţă. Poetul nu e propriu-zis un descriptiv, el nu face poezie de notaţie, nu

colecţionează imagini în vitrina unui prezent care să exprime bucuria sau dezgustul de a trăi şi atît.

Tocmai ultima strofă a poeziei de faţă arată marea deosebire dintre Montale şi Mandelştam. Pescăruşul lui Mandelştam din finalul sonetului *Cazinou* nu este un simbol. La Montale amiaza, soarele, mersul furnicilor, creasta presărată cu cioburi de sticlă a zidului grădinii sînt încărcate cu o semnificaţie care le este superioară. Formele vieţii descriu viaţa şi viaţa înseamnă a te zbuciuma şi a merge peste cioburi de sticlă prin soarele orbitor. Aceasta e intuiţia care a declanşat poezia. Însă totul a pornit din imediatul percepţiei şi nu a fost nevoie ca percepţia să sufere amputări şi deformări pentru a se ajunge în final la un sens negativ, în buna tradiţie a negativităţii moderniste, gen Ungaretti, Gottfried Benn sau Garcia Lorca.

La aceşti poeţi negativitatea existenţei e un dat ce se face cunoscut printr-o ruptură violentă de planuri. Or, Montale refuză să facă din poezia sa un spectacol al incompatibilităţilor vieţii, el e un poet de bun simţ:

> Imanenţa şi transcendenţa nu sînt separabile şi a-ţi face o stare sufletească din perena mediere a celor doi termeni, aşa cum propune istorismul modern, nu rezolvă problema sau o rezolvă printr-un optimism de paradă. Trebuie să ne trăim propria contradicţie fără subterfugii, dar şi fără să ne placă prea mult. Fără să facem din ea o marfă de salon.[161]

IN MEDIAS RES. Montale nu este în mod sigur un poet al universului imaginar şi al evadării din real, cu atît mai puţin unul obsedat de creaţia pură, autosuficientă, care se hrăneşte din sine şi se explică prin sine. Toate poemele sale din primul volum, ca să nu mai vorbim de cele ce vor urma, au o motivaţie biografică, „fizică" (unul dintre exegeţi, Pietro Pancrazi, îl consideră pe Montale un poet în acelaşi timp fizic şi metafizic şi poate că acesta e adevărul), sînt aproape „ocazionale". Senzaţia că, totuşi, această poezie se sustrage realismului ontologic, pentru a se înscrie în linia unui ermetism ce derealizează lucrurile e produsă de modul personal în care Montale înţelege să exploreze realul şi semnele lui.

Ce urmărea în realitate poetul atunci cînd, în contextul liricii pure a anilor '20 ai secolului trecut, începuse să lucreze la construcţia primului său volum?

Răspunsul este limpede:

> Admiţînd că în artă există o cumpănă între afară şi înăuntru; între ocazie şi opera-obiect, trebuia să exprim obiectul şi să trec sub tăcere ocazia-impuls. Un mod nou, non-parnasian de a-l scufunda pe cititor *in medias res*, o totală absorbire a intenţiilor în rezultatele obiective[162].

Tot acum, în perioada pregătitoare debutului său, Montale are o reprezentare înaltă despre artă, pe care nu o mai regăsim însă în volumele sale ulterioare, care se îndepărtează aproape programatic de

tot ceea ce reprezintă un limbaj şi nişte teme date, triumfaliste: „Aveam foarte puternic sentimentul diferenţei care există între artă şi document; acum mă simt mai precaut, mai neînstare să tranşez judecăţi şi excomunicări".[163]

Mărturisirile reproduse mai sus fac parte dintr-un „interviu imaginar" publicat la începutul anului 1946. Cu cîţiva ani mai înainte poetul editase volumul *Ocaziile* pe care criticul Giuseppe de Roberti îl caracterizează astfel: „Sînt mici zgîrieturi, aşchii, umbre, lumini, increţituri; şi o vorbire joasă, aproape prozaică, versuri umile, dar de o aleasă substanţă"[164]. Însă aici documentul de viaţă rămîne încă voalat în planul secret al biografiei, iar prozaizarea discursului despre care vorbeşte criticul e doar parţială.

Din punct de vedere stilistic, lucrurile nu stau altfel nici în volumul din 1956, *Furtuna şi altcineva*, dar aici interesul pentru existenţa brută a crescut. Montale e mai departe un poet pornit în căutarea unor certitudini subiectiv-metafizice ale lumii materiale, însă acum el acceptă ca poezia să-i fie invadată de „o realitate cotidiană şi absurdă, care curge iraţională şi neinterpretabilă, fără posibilitate de tăieri şi încadrări necesare, ca topită în fontă"[165]. Gianfranco Contini, cel care face această observaţie, echivalează atitudinea poetului cu o formă de „realism existenţial", întîlnindu-se astfel cu opinia lui Pietro Bonfiglioli care – cum am văzut deja – descoperă încă între motivaţiile prime ale poetului obsesia unui „realism ontologic", bazat pe implicarea în timpul istoric.

Abia de la volumul *Satura* încolo se va putea, totuşi, vorbi despre un pariu cu realitatea şi ontologia pe care Montale l-a cîştigat într-adevăr, şi asta datorită faptului că, din ocazie a unor efulguraţii emblematice, realitatea devine obiectul unor meditaţii morale, totul fiind privit acum din perspectiva unui om al timpului său care se implică cu adevărat în existenţă, fără a mai face abstracţie de propria-i biografie. Aşa cum arată Marian Papahagi într-un studiu introductiv la poeziile poetului, „îmbrăcînd forma jurnalului, a consemnării curente, poezia din *Satura* şi de după ea se instalează în însuşi cotidianul promiscuu, în circumstanţa nu numai personală ci publică"[166]. Realitatea pe care o are în vedere poetul devine în felul acesta punctul de incidenţă a moralei publice cu etica privată.

Problema eului care vorbeşte în poezie, a adevăratei sale identităţi, e pusă şi ea deschis chiar din primul text (*Tu-ul*) cu valoare de prolog şi cheie de lectură a volumului. Versul „în mine mai mulţii sînt unul singur chiar dacă apar / multiplicaţi de oglinzi" exprimă printr-un paradox tensiunea esenţială a cărţii, aceea dintre (supra)eul moral (acel „unul singur" din poezie) şi variantele biografice ale individualităţii sensibile („mai mulţii... multiplicaţi în oglinzi").

Se vede în *Satura* mai bine decît oriunde că, într-adevăr, în viziunea lui Montale „Totul e interior şi totul e exterior pentru omul de

astăzi, fără ca aşa-numita lume să fie în mod necesar reprezentarea noastră"[167]. Substanţa volumului se naşte din trei spaţii tematice fundamentale: amintirile trecutului, evenimentele, în general publice, ale prezentului, şi condiţia generică a omului şi a lumii, discutată exclusiv sub latură sceptică.

Elementul biografic e copleşitor, şi de data aceasta poetul integrează în discurs atît obiectul (care-şi păstrează valoarea de emblemă) cît şi ocazia sa. Accentul pe „istoria brută" de esenţă personală e atît de apăsat, încît în finalul volumului apar în legătură cu unele poezii note explicative ce reconstituie cu exactitate împrejurări, situaţii, identităţi umane pe care viaţa celui care scrie le-a traversat sau le-a reţinut. Chiar dacă pedalînd pe o anume intermitenţă a memoriei şi pe fragmentările gîndirii, limbajul general al poemelor e unul tranzitiv, transparent, economic, reconstitutiv, în limitele unei inteligibilităţi care nu-l priveşte doar pe cel care vorbeşte.

Ca şi la Bacovia, ca şi la Kavafis, multe poezii au un caracter epigramatic. Ele sînt „atacuri" şi „replici" construite pe nesfîrşita polivalenţă a eului, pe centrii nervoşi ai amintirii. Poemele fragmentare reunite sub titulatura *Xenia* se polarizează în întregime pe amintirea soţiei poetului şi ele trebuie înţelese ca nişte „daruri pentru oaspete" (oaspetele fiind umbra celei care a murit), în aspectul lor ocazional cel mai pur.

POEZIE COLOCVIALĂ ŞI CIVICĂ. O dată cu volumul *Satura* nimicurile vieţii, detaliile existenţei intime, nume reale de locuri şi de persoane cotropesc spaţiul poemelor, devin substanţa lor majoră. Marian Papahagi constată: „Acel *sermo humilis* montalian, aşa cum se constituie de la *Satura* încolo, îşi asumă lumea aşa cum este, sapă în banalitatea sa fără a mai arunca asupra ei sensul acelei aşteptări a miracolului laic"[168].

Iar faptul acesta se întîmplă nu pentru că poetul îşi propune de acum înainte să acorde o atenţie specială întîmplărilor anodine şi nesemnificative ale vieţii, ci pentru că în viziunea sa lumea a încetat să mai conţină miracole şi evenimente majore, demne de un interes special.

În ciclul intitulat *Satura I*, primul poem (*Istoria*) demitizează şi aruncă în derizoriu istoria însăşi, punînd sub semnul întrebării ideea de cauzalitate, progresul, libertatea, logica cronologică a faptelor, totul într-un limbaj asertoric, descărnat şi abstract, ce curge implacabil, în negaţii succesive, aparent disjuncte, sugerînd absurditatea istoriei ca realitate imediată. Istoria e în afara omului, în afara identităţii sale. Oamenii se cred liberi dar sînt închişi în sacul istoriei – aceasta e ultima idee a textului. Pentru ca secvenţa următoare, în contrapondere, să plonjeze în cel mai anodin cotidian al unui cuplu pe care moartea l-a destrămat. Poezia se numeşte *În fum* şi ea e un model şi

tematic și compozițional al modalității epigramatice de resuscitare a trecutului:

De cîte ori nu te-am așteptat la gară
în frig, în ceață. Mă plimbam
tușind ușor, cumpărînd ziare de nenumit,
fumînd Giuba suprimate apoi de ministrul
tutunurilor, neghiobul!
Poate un tren greșit, un dublet sau o
sustragere. Scrutam cărucioarele
hamalilor de nu cumva e-n ele
bagajul tău, și tu în spate, în întîrziere.
Apăreai, apoi, ultima. E o amintire
printre atîtea altele. În somn mă urmărește.[169]

Față de poemul reprodus anterior din ciclul *Oase de sepie*, simplitatea textului de față e evidentă. Descriptivismul exterior construit pe etaje de imagini semnificative a dispărut. Limba a devenit colocvială. Tonul poeziei e unul neutru-amar și el aparține unui om oarecare. Versurile sînt propoziții ce pot fi întîlnite în orice text de proză. Poetul reconstituie o situație, îi caută semnificația. N-a găsit-o încă, pentru că amintirea acestei situații îl urmărește cu misterul ei și în somn. Putem descoperi aici vreun element simbolic? Maria Corti arată:

> Atunci cînd memoria solicitată de prezența Absentei face o priză directă asupra obiectelor trecutului, poetul nu-și bate capul cu simbolurile și evocarea cîștigă măsura unui jurnal poetic, unde elementul privat, care nu are niciodată vreo bulă de patetic, se ridică la un caracter de exemplaritate, de postilă la destin.[170]

E însă sigur poetul că destinul acesta există cu adevărat sau notațiile, rememorările și „studiile“ sale cazuistice încearcă să construiască ceea ce în realitatea vieții nu se poate constitui într-o totalitate? Montale afirma undeva că poezia nu mai este în lumea noastră reprezentare, ci cunoaștere. O cunoaștere la întîmplare?

Și poetul italian se numără printre aceia care, ca și Kavafis, Mandelștam și Bacovia, scriu poezie nu cu dorința de a ilustra o formă de artă, ci pentru a se descoperi pe sine ca individualitate și ca destin, într-un limbaj deliricizat, ce pare să ofere eului mai multă protecție și mai multă siguranță decît formele uzuale ale comunicării poetice.

În fond, toate mărturiile și intervențiile publicistice ale poetului arată cu claritate acest lucru: dincolo de limbajul public se află eul și eul acesta nu-și are un limbaj al lui, de esență privată; dincolo de social se află individul și individul acesta e un prizonier al formelor sociale; dincolo de poezie e de găsit întotdeauna un adevăr de viață dramatic și convulsionat, pe care poezia îl poate eventual sugera, însă

niciodată numi. Tot efortul poetului e, în ultimă instanță, acela de a ajunge la numirea acestui adevăr.

Este efortul unui moralist aristocrat, al unui sceptic de serviciu al veacului care știe să-și adjudece acea perspectivă distant-implicată în raport cu lumea, din care, cîtă vreme ți-ai reprimat toate patetismele, lucurile pot fi privite în propria lor lumină – o lumină cenușie, deloc dătătoare de speranță, favorizînd mizantropia, malitia, sarcasmul, șarja satirică, izolarea orgolioasă, expectativa dezgustată.

În studiul său, Marian Papahagi leagă aceste forme de reacție și raporturi cu realitatea de o atitudine ontologică fundamentală întrupată într-un personaj, Arsenio, – un *alter ego* al poetului – care apare încă din ciclul *Oase de sepie*. Arsenio este un simbol al inaderenței la real, iar această inaderență la real e o trăsătură și a individualității montaliene tîrzii, din ultimele volume:

> Realul este o entitate care se retrage în fața eului, dar acesta, nu mai puțin, înfăptuiește doar gestul timid al unei apropieri neduse pînă la capăt, căutîndu-și pretextele pentru a se retrage la rîndul său și culegînd din jur doar ecoul unor glasuri deja stinse, măturate de vînt împreună cu „cenușa astrelor". [...] Ezitarea montaliană, amînările lui Arsenio pot fi interpretate ca recunoașterea unei înfrîngeri; dar ele sînt, în același timp, reconfirmarea unei structuri retractile, mărturisind o organică inaderență la contingent. Recuperat în poezie, acesta din urmă nu este exorcizat ci disecat cu o curiozitate rece: apoi totul devine, chiar și ispitirea nesfîrșitului, convingere a nereușitei...[171]

„RADICALISMUL SUPRAVIEȚUITOR". Pietro Bonfiglioli vede în Montale un exponent al „culturii de opoziție", al „rezistenței morale" și al „radicalismului supraviețuitor". Poezia lui se opune astfel „miturilor mulțimii", „lașităților moi ale conștiinței", iraționalului în ultimă instanță. Într-adevăr, ultimele două volume ale poetului par să urmărească dacă nu distrugerea, măcar deconstruirea tuturor miturilor lumii moderne, bazate pe surogat, excepție, triumfalism, spectacol, iluzie, supralicitare, senzațional ieftin, manipularea gustului și a ideilor.

Sînt elemente de pragmatică publicitară și ideologică pe care propaganda consumistă le-a învățat din studiul unei anumite retorici literare. Și atunci poezia lui Montale, ca bună parte din poezia zilelor noastre, ajunge să-și renege cu vehemență vechea substanță și vechile forme. Ea nu mai vrea să fie Arta, ci o mărturie a vieții. Ea nu mai dorește să exprime excepția, ci firescul. O interesează omul și nu Omul, timpul și nu eternitatea.

Montale știe că vremea istoriei triumfale și a poeziei triumfale a trecut. El a înțeles că „astăzi indivizii – o infinitate – cer să se reprezinte, să existe, să strălucească individual, cer să-și trăiască propria viață, după posibilități, la nivelul emoțiilor și al senzațiilor. Și pe acest plan nu sînt admise privilegii, omul oarecare are aceleași drepturi ca și omul de excepție și poate chiar să-și imagineze că baza stratului

său vital este mai autentică decît a omului studios. Dar omului-masă îi corespunde răul de masă de care nu scapă nici unul dintre noi"[172]. Poezia nu poate face abstracţie de acest om-masă. Iar poetul, dintr-un profesionist al versului, devine mai degrabă un moralist, un fel de Montaigne al lumii moderne ce nu se mai poate abstrage din cotidian, din temporalitatea imediată şi corozivă a vieţii.

Evoluţia poeziei lui Montale, de la volumul din 1925, *Oase de sepie*, la cărţile ulterioare anului 1970, *Jurnal din '71 şi din '72* şi *Caiet pe patru ani* este – oricît de mult am încerca să susţinem contrariul – neaşteptată. Montale figurează cu o poezie în antologia finală (extrem de exigentă în reprezentativitatea sa) a *Structurii liricii moderne*. Hugo Friedrich văzuse în el un poet al reflexivităţii dezumanizante, un reprezentat al subiectivităţii esoterice. Poate că aşa şi era, pentru că există un ermetism montalian, chiar dacă unul cu caracteristici proprii.

Dar între mai vechiul Montale şi poetul ajuns la vîrsta senectuţii, care descoperă că datoria cea mai intimă şi mai directă a poeziei e aceea de a deveni un jurnal al raporturilor eu – realitate, este o diferenţă care nu poate să nu ne surprindă. Montale nu este un poet adaptabil la modele zilei, ci un poet consecvent cu sine care ştie că pentru a nu se dezice ca poet trebuie să urmeze mersul înainte al lumii sale.

Într-o lume de „ziare şi cărţi, pliante şi almanahuri, pictură pe pînză sau pe sticlă, sunete compuse astfel încît să ne dea o impresie fizică, motrice, dinamică, veşti şi idei aruncate peste noi cu amîndouă mîinile, o abracadabra vociferantă care ar trebui să-i spună omului singur: sîntem şi noi aici, nu eşti atît de singur"[173], poezia e obligată să-şi revadă statutul, să-şi schimbe uneltele şi obişnuinţele, structurile şi semnele distinctive, pentru a deveni ea însăşi un fel de ziar, o modalitate de evaluare zilnică a datelor obiective, o formă de dialog cu conştiinţa umană şi exterioritatea lumii, ambele pe cale de a pierde sensul vieţii.

„Jurnalele" şi „caietele" lui Montale sînt forme naturale de discurs, posibile doar în lumea modernă, proprii numai acestei lumi, pentru că ele singure pot garanta autenticitatea înregistrării unor trăiri, percepţii, amintiri, reflecţii, sentimente în acelaşi timp personale şi exponenţiale.

LIMITE ŞI RAPORTURI. De multe ori se întîmplă ca notaţiile zilnice ale poetului să aibă în vedere tocmai condiţia poeziei de ieri şi de azi. Merită să reţinem două scurte texte care pun în discuţie cîteva dintre problemele stringente ale poeziei tranzitive. Primul text se intitulează *Oprobriul* şi el sesizează pericolul socializării extreme a comunicării poetice:

Nu mă faceți dragi prieteni să cobor
pînă la ultima treaptă
a poeziei sociale.
Dacă unul e puțin lucru colectivul
este abia fărîmițare
și pulbere, nimic mai mult.
Dacă emitentul nu produce decît chiorăieli
ce va fi-n receptoare? Doar
să presupunem că sînt acolo, să ne imaginăm
că mai multul conține mai puținul, că o adunătură
este un tot,
nimic din toate acestea nu s-a crezut în marile secole
pe care le deplîngem fiindcă nu ne-am născut în ele
și spre norocul nostru ne este imposibil
să ne întoarcem.[174]

Orice comentariu asupra acestui poem este inutil, pentru că poemul însuși este un comentariu, deloc optimist, asupra viciilor unei lumi a culturii de masă.

Cel de-al doilea text, *Poezia*, problematizează exact situația istorică, deși e vorba numai de lumea noastră modernă, a raportului dintre poezia reflexivă și poezia tranzitivă:

Din zorii secolului se discută
dacă poezia este înăuntru sau afară.
La început a învins înăuntrul, apoi a contraatacat violent
afara și după ani s-a ajuns la un forfait
ce nu va putea dura pentru că afara
e înarmată pînă-n dinți.[175]

Textul pare o mică șaradă pe care nu este, totuși, prea greu s-o descifrăm: imagismul, poezia revoluției (Maiakovski) și obiectivismul american au căutat poezia în afară. Suprarealismul, toate orientările mistice și metafizice ale secolului au vrut să o descopere încă o dată înăuntru. Suprarealismul a fost și ultima manifestare, cea mai radicală dintre toate, a tendinței reflexive. De la obiectiviști și Francis Ponge încoace mentalitatea tranzitivă pare să fi cîștigat partida.

Dar exterioritatea, lumea cotidiană și a individualității anonime, prozaismul uniformizant al existenței se manifestă cu agresivitate. Poezia riscă să-și dezintegreze definitv natura în domeniul vieții, al prozei, al discursului etic, social și politic. Deși el însuși a început să practice această exprimare liberă, spontană, directă, deschisă spre problemele lumii exterioare, nu însă și spre „ultima treaptă a poeziei sociale", cum am văzut, Montale se arată sceptic. El crede că situația nu va dura.

Alții însă, ca Jovan Hristić, manifestă mai multă prudență. Viitorul nu este sigur nici măcar la nivelul formal al problemei:

> Această apropiere de proză și exprimarea prin intermediul prozei ni se prezintă ca una dintre însușirile caracteristice ale poeziei moderne (dacă ea va fi urmată sau nu de o reacție corespunzătoare, de alcătuirea unor forme poetice mai riguroase, cu reguli metrice obligatorii, este o chestiune asupra căreia nu ne putem ponunța).[176]

Important în această discuție e însă prezentul și putem acum înțelege mai bine de ce încă din interviul din 1946, cînd procesul de tranzitivizare a propriei sale poezii abia se declanșa, Montale e un poet care refuză să vorbească despre sine ca un profesionist.

Omul din sine și lumea în care acesta trăiește îl preocupă mai mult decît poetul din sine și lumea artei sale. Profesionistul poeziei, deplin stăpîn pe arta sa, e un individ liber. Omul nu, pentru că el trăiește sub vremuri. Cînd are în vedere omul, Montale se gîndește la conștiința morală, istorică și existențială a individului. Numai această conștiință garantează îndreptățirea muncii celui care scrie. Scrisul nu este un mijloc de a-ți construi o carieră. El este un sesimograf al vieții. De unde afirmații ca acestea:

> ...pot să continuu sau pot să întrerup mîine. Nu depinde de mine; un artist e un om în stare de necesitate, nu are alegerea liberă. În acest domeniu, mai mult decît în altele, există un determinism efectiv. Am urmat calea pe care mi-o impuneau timpurile, mîine alții vor urma căi diferite; eu însumi pot să mă schimb. Am scris mereu ca un biet om și nu ca un om de litere profesionist.[177]

Or, aceste afirmații își dobîndesc adevărata lor semnificație abia prin înțelegerea integrală a drumului străbătut de poezia lui Montale în planul mare al poeziei secolului. Neavînd decît mize ontologice, poezia lui Montale e o poezie normală, contemporană cu problemele lumii moderne. Tranzitivitatea nu este la poetul italian rezultatul unor căutări în limbaj, ea exprimă o poziție individuală, e urmarea unei atitudini. Scriind ca un „biet om", acceptînd să se schimbe mereu ca poet într-o lume aflată ea însăși într-o continuă schimbare, Montale ajunge, parcă fără să vrea, unul dintre cei mai simptomatici creatori ai lumii noastre.

Felul în care evoluează poezia lui Montale de-a lungul unei jumătăți de secol e aproape singular. Doar Bacovia îi mai stă aproape. Și totuși, pentru a înțelege cu adevărat ce s-a întîmplat cu poezia modernă de la avangardă încoace nu e nevoie să facem neapărat apel la viziuni teoretice și critice, ci să punem sub lupă poezia lui Montale, cu toată surprinzătoarea ei concretețe și flexibilitate.

11. METODELE LUI FRANCIS PONGE

REPARAREA LUCRURILOR. Un poet al obiectului, al obiectelor, al lucrurilor obişnuite, comune, nepoetice din capul locului, este, în Franţa anilor '40 din secolul trecut, Francis Ponge. Impus prin volumul *De partea lucrurilor* (1942), ce pare să schimbe fundamental, în plin modernism european esoteric şi ermetic, modul curent de a înţelege şi face poezia, Ponge este un creator cel puţin la fel de lucid şi decis ca şi conaţionalul său Paul Valéry, însă în cadrele unei poetici de o factură marcat tranzitivă. Ponge pare un poet pentru care problema unui Dumnezeu irevelabil omului şi ipoteza unei transcendenţe pe care nu o mai locuieşte nimeni sînt lipsite de interes. Aspiraţiile moştenite din idealismul romantic nu-l vizitează ca pe alţi poeţi. Adevăratul mister al existenţei - în măsura în care se poate vorbi de aşa ceva - se află, după părerea poetului francez, în imediat, în imedierea lucrurilor din jurul nostru. Stereotipiile percepţiei şi ale actelor de conştiinţă, deformarea şi falsificarea limbajului prin tot soiul de retorici lipsite de acoperire, au „stricat" obiectele, le-au văduvit de sensul existenţei lor plenare.

De aceea este nevoie de un fel de act de reîntemeiere a lumii care să „repare" lucrurile, este nevoie de o operaţie de reinstituire a datelor primare ale senzaţiei şi intelecţiei. Poetul nu ezită să-şi singularizeze demersul, cu un orgoliu pe care trebuie să-l mai fi avut în vechime - şi atunci în regimul unei inocenţe încă posibile - doar unii filosofi presocratici ca Thales şi Democrit:

> eu vreau să fac *tabula rasa* din cunoştinţele stiinţifice şi să mă regăsesc în faţa naturii, a obiectului, la fel ca cineva care n-ar şti nimic, care ar fi perfect ignorant şi şi-ar exprima doar sentimentele.[178]

O afirmaţie ca aceasta aduce implacabil în discuţie vechea problematică a adevărului în poezie şi nu ar fi deloc exagerat să susţinem că tot demersul poetic al lui Francis Ponge e unul controlat, chiar dacă în forme destul de puţin explicite, de principiul adecvării limbajului la realitate, cum se întîmplă, de obicei, în cazul specialiştilor în logică şi în filosofia limbajului.

LUCRURILE ŞI CONSTRUCŢIA DE SINE. Toată gîndirea teoretică a lui Francis Ponge - cuprinsă într-un text din 1947, numit, cu un titlu englezesc, *My Creative Method* - e orientată de două obsesii fundamentale: lucrurile şi cuvintele.

În textul mai înainte amintit poetul chiar instituie la un moment dat această ecuaţie: „PARTI PRIS DE CHOSES ÉGAL COMPTE TENU DES

MOTS".[179] Nu poţi să vorbeşti despre lucruri, fără a te afla în posesia unei retorici speciale, care să facă această vorbire posibilă.

Să vedem, însă, mai întîi, de unde vine această fascinaţie a lui Francis Ponge pentru lumea lucrurilor şi ce fel de lucruri apar în poezia sa. Într-o secvenţă din *My Creative Method* poetul mărturiseşte că ideile îl decepţionează în forme care ating dezgustul şi greaţa. Ideile sînt prea imperative, prea acaparatoare, şi de aici pericolul depersonalizării. Lucrurile, în schimb, adică „obiectele, peisajele, evenimentele, persoanele lumii exterioare" sînt salvatoare, ele conving, produc plăcere, sînt un argument al existenţei personale. Varietatea lucrurilor garantează identitatea celui care scrie:

> Prezenţa lor – arată Ponge – evidenţa lor concretă, densitatea lor, cele trei dimensiuni, partea lor palpabilă, indubitabilă, existenţa lor de care eu sînt mult mai sigur decît de propria mea existenţă, partea lor de „asta nu se inventează ci se descoperă", partea lor de „este frumos pentru că eu nu aş fi putut inventa aşa ceva, pentru că eu aş fi fost incapabil să inventez aşa ceva", toate acestea alcătuiesc singura mea raţiune de a fi, de fapt pretextul meu; şi varietatea lucrurilor este în realitate ceea ce mă construieşte.[180]

Gestul construcţiei de sine trebuie înţeles ca o reacţie la puterea anihilantă a lucrului. Poetul există pornind de la lucru, prin propria lui creaţie care este textul şi care face concurenţă lucrului însuşi. Textul este, şi el, un obiect material. Poemele ar trebui să aibă, şi ele, complexitatea şi pregnanţa obiectelor naturale, fiind însă mai seducătoare decît acestea, mai convingătoare şi capabile într-o mult mai mare măsură să obţină consimţămîntul necondiţionat al celui care intră în contact cu ele. Acest mod de a înţelege textul poetic explică de ce, în demersurile sale teoretice, Ponge evită să folosească noţiunea de poezie şi o preferă pe aceea de „obiect literar" sau „obiect artistic", cînd nu propune de-a dreptul un termen care-i aparţine, acela de *proem*, invenţie lexicală ce denumeşte specia „poemului în proză", pe care Ponge îl adoptă ca o structură permanentă a creaţiei sale. Scriitorul francez nu crede în vers şi în structura poemului obişnuit pentru că el nu crede în poezie, ci în cunoaşterea de tip poetic. Pentru a ajunge la adevărurile pe care le vizează, el nu are nevoie de o formă, ci de o metodă, iar metoda aceasta e preferată pentru superioritatea sa cognitivă, nu pentru libertatea ei lipsită de rigoarea demersului ştiinţific. De altfel, această metodă e una care încearcă, înainte de toate, să spargă conceptele, să risipească prejudecăţile şi locurile comune ale gîndirii.

Cînd Ponge afirmă că o operă de artă este „obiectul de origine umană în care se distrug ideile"[181], el are în vedere tocmai această calitate a cunoaşterii artistice de a depăşi comportamentele mentale stereotipe. Cunoaşterea poetică se bazează pe „naivitate şi fervoare", ea nu exclude riscul de a fi puerilă, arbitrară, abnormală. Obiectul la care urmăreşte să ajungă Ponge este un obiect epurat de zgura gîndirii

uzuale, privit în aspectele sale neobişnuite, chiar ruşinoase, pe care mentalitatea comună le-a pus sub interdicţie: „chiar în asta constă totul (sau principalul): să mărturiseşti anomaliile, să le proclami [...], să le numeşti: un nou *caracter*".[182]

UN STUDIU DESPRE PORTOCALĂ. Cu ajutorul analogiei, al comparaţiei şi al asociaţiilor dezvoltate în lanţ, lucrurile îşi revelează brusc aspectele stranii, descrise cu o anume brutalitate, care desfide ideea obiectelor poetice în sine. Să urmărim acest „studiu" intitulat *Portocala*:

Ca şi în burete, există în portocală o aspiraţie de a-şi relua fireasca înfăţişare după ce a fost supusă la proba stoarcerii. Dar buretele reuşeşte totdeauna iar portocala niciodată: căci celulele ei s-au sfărîmat, ţesuturile ei sînt sfîşiate. În timp ce doar coaja îşi recapătă molatec forma datorită elasticităţii ei, un lichid de ambră s-a răspîndit, întovărăşit de prospeţimi, de parfumuri suave desigur – dar adesea şi de conştiinţa amară a unei expulzări premature de sîmburi.

Trebuie oare să ne hotărîm pentru unul din aceste două moduri de a suporta cu greu opresiunea? – Buretele e numai muşchi şi se umple cu vînt, cu apă curată sau cu apă murdară, după împrejurări: această gimnastică e infamă. Portocala are mai mult bun gust, dar e prea pasivă, – iar sacrificiul ei înmi-resmat îi dăruieşte opresorului prea multă bucurie.

Dar nu am spus îndeajuns despre portocală doar amintind felul ei propriu de a parfuma aerul şi de a-şi desfăta călăul. Trebuie să punem accentul pe culoarea glorioasă a lichidului rezultat, şi care, mai mult decît zeama de lămîie, obligă laringele să se deschidă larg atît pentru pronunţarea cuvîntului cît şi ingerarea lichidului, fără nici o stîmbătură temătoare a gurii, ale cărei papile nu se zbîrlesc în atingerea cu el.

Şi rămînem de altfel fără cuvinte pentru a mărturisi admiraţia pe care o merită învelirea fragedului, fragilului şi rozului balon oval în acea groasă sugativă umedă a cărei epidermă extrem de subţire dar foarte pigmentată, strepezitor gustoasă, este zgrunţuroasă tocmai atît cît trebuie pentru a arăta cu demnitate lumina pe desăvîrşita formă a fructului.

Dar la sfîrşitul unui studiu prea sumar, conceput cît mai rotund cu putinţă – trebuie să ajungem la sîmbure. Acest grăunte, de forma unei minuscule lămîi, este pe din afară de culoarea lemnului alb de lămîi, iar pe dinăuntru de un verde de mazăre sau de sămînţă încolţită. În el se întîlnesc, după explozia senzaţională a lanternei veneţiene de arome, culori şi parfumuri care este zemosul balon însuşi – duritatea relativă şi verdeaţa (nu de altfel în întregime insipidă) a lemnului, a ramurii, a frunzei: mică deşi cu siguranţă raţiunea de a fi a fructului.[183]

Demersul fundamental prozaic și antipoetic al autorului e aici evident. Obiect poetic prin excelență, grație în primul rînd exotismului său, portocala e tratată în regimul unui concret analogic și dintr-o perspectivă descriptivă care-i invalidează valorile îndeobște acordate. Nu doar că ea e comparată cu banalul burete de baie, dar existența ei e sesizată, de la bun început, în contextul cel mai puțin favorabil unei imagini ideale: acela al stoarcerii. Poetul chiar insistă asupra efectelor operației de stoarcere, cu un anume cinism, deși scopul său e acela de a ajunge la savoarea lichidului. Zeama portocalei e descrisă prin prisma efectelor sale gustative, în contrast cu zeama de lămîie. După care se revine la „groasa sugativă umedă" a cojii, pentru a se putea aduce în discuție rotunjimea desăvîrșită a fructului. De fapt, acest truc al descoperirii sublimului pornind de la „vulgar" e destul de curent în poemele lui Ponge.

În sfîrșit, ultima secvență a textului prezintă, într-un limbaj care nu evită comparațiile groase („verde ca mazărea"), sîmburele portocalei, în consistența căruia se concentrează planta (portocalul) în întregimea ei. Exotismul e absent, lauda adusă mirosului fructului și sucului de portocală se reduce la cîteva note sumare („lichid de ambră", „prospețimi", „parfumuri suave", „culoarea glorioasă a lichidului"), obiectul e descris o dată cu propria sa distrugere, fără nici un fel de grijă apologetică, în trepte fenomenologice lipsite de orice aură metafizică sau pornire idealizantă. Obiectul e astfel demitizat, dezantropomorfizat.

Ca să vedem diferența față de modul emfatic al laudei fructelor, putem lua un exemplu tot din spațiul poeziei franceze, desprins din creația proteiformă a unuia dintre cei mai ofensivi adepți ai experimentării unor noi limbaje literare, André Gide. Iată un fragment dintr-un poem al său despre rodie, în care, doar în șase versuri, apar nenumărate calități superlative ale fructului, toate numite direct, fără nici un fel de premeditare analitică:

Comoară tăinuită, membranele stupilor,
Abundența savorii,
Arhitectură pentagonală.
Coaja se sparge, semințele cad,
Boabe de sînge în cupe de azur,
Și altele, picături de aur, pe tipsii de bronz emailat.[184]

Între poezia lui Ponge și poezia lui Gide e sesizabilă o evidentă diferență de limbaj. Gide e un calofil și un exaltat al frumuseții și al perfecțiunii, căutîndu-și cu grijă cuvintele: „comoară", „arhitectură", „azur", „aur", „bronz". El își celebrează extatic obiectul. Ponge e mai degrabă un pragmatician al privirii și un naturalist al ideilor și cuvintelor. Pentru că

nu este vorba aici, în poetica lui, doar de a te exprima altfel despre obiecte, ci de a vedea obiectele altfel, din alte perspective.

„A ÎNLOCUI NUMELE". În *My Creative Method* Ponge arată că fabricarea obiectelor sale se poate face în funcție de două mecanisme personale distincte: fie obiectul ales e plasat în centrul preocupărilor și analizat empatetic, de la calitățile sale concrete pînă la ideea pe care el o reprezintă și la cuvîntul care îl desemnează, fie el e considerat ceva imposibil de numit și atunci e descris *ex nihilo*, ca o insolită creație a naturii, privită pentru prima dată, ce abia la sfîrșitul descrierii poate fi recunoscută cu adevărat.

Și într-un caz și în celălalt, marea problemă rămîne exprimarea: uneori cuvintele prin care obiectul se poate face știut trebuie refuzate, pentru că ele anihilează, simplifică, condensează la modul exagerat ceea ce îi este propriu acestui obiect și numai lui. Alteori, blocajele și deformările vin de la nume. De aceea Ponge își stabilește și acest imperativ: „Trebuie ca numele să nu fie util. A înlocui numele".[185]

Ajungem astfel la chestiunea limbajului poeziei lui Ponge, la problema dicționarului, a definiției, a descrierii și a diferenței. Ceea ce-l interesează înainte de toate pe poet este proprietatea formulelor descriptive de care el uzează, adecvarea limbajului la concret, a expresiei lingvistice la percepție. Lumea obiectelor și cuvintelor omului modern este o lume cu mecanismele stricate, o lume de fracturi și incompatibilități, în care dicționarele și enciclopediile unei limbi dau în același timp definiții diferite pentru același obiect:

> De unde vine – se întreabă Ponge – această, diferență această limită de neconceput dintre definiția unui cuvînt și descrierea lucrului pe care acest cuvînt îl desemnează? De unde apare faptul că definițiile dicționarelor ne par într-un mod atît de lamentabil golite de concret, iar descrierile (din romane sau poeme, de pildă) atît de incomplete (sau dimpotrivă, prea particulare și amănunțite), atît de arbitrare, atît de hazardate![186]

Răspunsul pe care el îl dă acestor întrebări e unul care arată tocmai de ce e nevoie de (anti)poezia sa, de demersul său reparator, în care discursul științific e convocat la a servi o cauză gnoseologică mai bună decît aceea îndeobște asumată:

> Am putea să ne imaginăm un fel de scrieri (noi) care, situîndu-se aproape între cele două genuri (definiție și descriere) să împrumute de la primul infailibilitatea, caracterul indubitabil, scurtimea de asemenea, și de la celălalt, respectul pentru aspectul senzorial al lucrurilor...[187]

Nu va fi însă vorba – ne asigură poetul în continuare – de constituirea unei științe care să conducă la alte tipuri de clasificare, eventual superioare, ci de instituirea unui discurs „care deranjează clasificările obișnuite", propunînd forme de abordare a realului mai sensibile și mai frapante. E vorba, prin urmare, – cum spuneam – de o

insolitare a elementelor realului, de o reaşezare a lor în precepte, în nişte forme subiective mult mai pline de prospeţime:

Calităţile cutărui sau cutărui obiect ales pentru a fi explicitat vor fi de preferinţă cele care pînă acum au fost trecute sub tăcere. Dacă noi vom ajunge astfel să prezentăm impresia noastră autentică şi naiva noastră clasificare puerilă a lucrurilor, atunci noi vom înnoi lumea obiectelor (a subiectelor operelor de artă). Şi cum există şansa ca – aşa subiectivă şi originală cum este ea – impresia noastră puerilă să se înrudească, totuşi, cu aceea a multor spirite sau sensibilităţi contemporane sau viitoare, vom fi înţeleşi, ni se va mulţumi, vom fi recompensaţi.[188]

„FORMELE CLARE ŞI IMPERSONALE". Ponge dă de înţeles că ceea ce-l interesează în demersul său care „foloseşte substanţa poetică pentru a se debarasa de ea" e nu seducţia, ci convingerea. El vrea să ajungă „la formele *clare* şi *impersonale*" şi să facă astfel concurenţă accepţiei cuvintelor din dicţionarele zilei. Sîntem aici aproape de scopurile obiectiviştilor americani, dar şi diferenţele sînt vizibile. Neutralitatea obiectiviştilor în raport cu lumea exterioară echivalează atît cu punerea între paranteze a eului observator, cît şi cu suspendarea conotaţiilor animiste ale cuvintelor. Ponge teoretizează şi el neutralitatea, însă ca pe o retragere a limbajului din duplicitatea sensurilor sale curente: „Eu situez limbajul în stare neutră. E vorba deci despre un limbaj în stare născîndă, care vorbeşte despre obiectul cel mai neutru cu putinţă"[189].

Poetul nu urmăreşte reducerea sferei semantice a noţiunilor la simpla denotaţie, ci descoperirea unui limbaj „conform înţelesului, avînd proprietatea termenilor şi corespunzînd rădăcinilor sale dintîi"[190]. De aici o întreagă poetică a etimologiei şi a jocurilor de cuvinte care, coroborată cu intenţia definiţiilor clare şi impersonale, îşi propune să înlocuiască – conform unor ambiţii formulate în acelaşi text programatic intitulat *My Creative Method*:

1. Dicţionarul enciclopedic 2. Dicţionarul etimologic 3. Dicţionarul analogic (nu există) 4. Dicţionarul de rime (al rimelor interioare, de asemenea) 5. Dicţionarul de sinonime 6. Orice poezie lirică ce pleacă de la Natură, de la obiecte etc.[191]

POETUL FACE LUMEA SĂ FUNCŢIONEZE. Cu ajutorul obiectelor, Ponge ar vrea să dea seama de *întregul conţinut al noţiunilor* corespunzătoare lor. Poezia înţeleasă aşa cum o înţelege el, e singura în măsură să depăşească fatala fragmentare a cunoaşterii umane. Cît despre lumea obiectivă, aceasta nu poate fi niciodată sesizată în starea ei pură, orice ar avea de spus în această privinţă unii fenomenologi mai radicali. Lumea obiectivă a lui Francis Ponge nu este lumea pur şi simplu, ci ea şi toate cunoştinţele – analogii, definiţii, metafore, descrieri, postulate etc. – pe care le deţinem asupra ei. Veridicitatea acestor cunoştinţe e însă discutabilă, pentru că ele exprimă nu atît un

adevăr al obiectului, cît un adevăr al ştiinţelor, al mentalităţilor şi al exceselor limbajului.

Încremenită în formulele fixe ale progresului şi ale vorbirii zilnice, lumea noastră e una de obiecte pe care nu le mai vedem, care au fost stricate, deformate, îndepărtate de adevărata lor natură, împachetate în noţiuni şi închise în cutiile conceptelor. Mai ales lumea modernă e o lume fără mister, care funcţionează rău şi care nu-şi mai conservă esenţa ei primordială decît în spiritul cîtorva artişti. Pentru că relaţia dintre om şi lucruri, dintre lucruri şi cuvinte pare ruptă, artistul modern trebuie să-şi reorienteze obiectivele creaţiei:

> El trebuie să deschidă un atelier, să ia lumea la reparat, pe fragmente, cum îi vine. Nu pentru că s-ar crede un mag. Ci un ceasornicar. Reparator atent al homarului sau al lămîii, al urciorului sau al compotierei, aşa este artistul modern. De neînlocuit în funcţia sa.[192]

Pentru a reuşi să devină un astfel de „vindecător", artistul trebuie să dovedească – susţine Ponge în continuare – acea sensibilitate faţă de funcţionarea lumii care-i este proprie, dar şi dorinţa de a-i rămîne lumii integrat, ceea ce deosebeşte net poziţia sa de poziţia omului de ştiinţă. Artistul vorbeşte despre materie cu ajutorul materiei – limbajele, în cazul scriitorului. Astfel, „opera de artă îşi cîştigă toată valoarea în acelaşi timp din asemănarea şi din diferenţa sa faţă de obiectele naturale".[193]

Poemul e un obiect ca şi obiectele lumii fizice, şi de aici vine asemănarea. Diferenţa se manifestă ca o dimensiune retorică, expresivă. Ceea ce-l interesează pe Ponge e – cum am mai arătat – o retorică a exactităţii şi a transparenţei. Poetul e un administrator şi un producător al limbajului. Dar limbajul lui nu trebuie să semnifice atît de mult încît să ajungă să nu mai funcţioneze ca limbaj care are ceva de spus, cum pare să se întîmple în celelalte domenii ale cunoaşterii şi ale existenţei.

Demersul cognitiv al lui Ponge e unul care se apropie mult de demersul omului de ştiinţă. Dar poezia lui e ştiinţă fără concepte, o ştiinţă, totuşi, tranzitivă în subiectivitatea ei, care ştie să evite drama încercării de a sistematiza ceea ce nu se lasă sistematizat:

> Non-semnificaţia lumii poate foarte bine să-i ducă la disperare pe aceia care, crezînd încă (paradoxal) în idei, se obligă să deducă de aici o filosofie sau o morală. Ea nu poate să-i ducă la disperare pe poeţi, căci ei nu lucrează pornind de la idei, ci, s-o spunem brutal, de la cuvinte. Începînd de aici încolo, consecinţele sînt excluse. Dacă nu există, totuşi, o reconciliere profundă: creaţie şi re-creaţie. În ultimă instanţă, pentru ei, că sacrifică ceva sau nu, lumea funcţionează. Şi iată, la urma urmelor, ce li se cere poeţilor (din partea operelor şi din partea lumii): viaţa.[194]

INTERFERENŢE ŞI INIŢIATIVE. În legătură cu opera lui Ponge, Gaëtan Picon şi Jean-Paul Sartre au vorbit, primul despre un „realism poetic", cel de-al doilea despre „bazele unei fenomenologii a naturii".[195]

Realismul şi fenomenologia nu sînt termeni care să se excludă. Există, la Ponge, atît o decizie de a elimina din demersul său orice transcendenţă mistificatoare, inclusiv transcendenţa conceptului, cît şi conştiinţa faptului că obiectul nu-şi poate revela nuditatea propriei materii decît prin aşezarea lui între parantezele percepţiei şi regîndirea sa în funcţie de o eidologie poetică.

Ponge este promotorul unei literaturi obiective[196] care – ştim bine – a făcut mare vogă în Franţa anilor '50 ai secolului trecut. Apropierea lui de şcoala Noului Roman francez – în primul rînd de scriitura obiectual-dezantropomorfizatoare a lui Alain Robbe-Grillet – este firească şi nu puţini exegeţi au încercat să găsească puncte de contact între aceşti doi importanţi experimentatori ai unui nou mod literar de raportare umană la lume. Dar Ponge a fost, după 1960, şi un apropiat al grupului de tineri scriitori reuniţi în jurul revistei *Tel Quel*, care l-au susţinut cu toată convingerea, văzînd în el un precursor al propriei lor atitudini contestatare.

Un lucru este sigur: la originea tuturor iniţiativelor care, în Franţa postbelică, au pus sub semnul întrebării condiţia literaturii, condiţia limbajului literar, statutul şi îndreptăţirea gestului celui care scrie, se află poezia lui Ponge, metoda sa creatoare, a cărei bază nu este atît estetică, cît antropologică şi morală.

El caută o nouă posibilitate de reîntemeiere a raporturilor omului cu elementele existenţei, este un moralist al percepţiei şi al cunoaşterii. Cu poezia lui Ponge începe adevărata ştergere a graniţelor dintre genuri, procesul de fuzionare a lirismului cu eseul şi romanul, ideea că literatura e ceva care se face sub ochii noştri. Prin el se impune la modul decisiv conştiinţa faptului că orice poem e o sumă a variantelor sale şi că între poezie şi teoria poeziei nu există ruptură, pentru că orice poet care-şi merită numele trebuie să fie în acelaşi timp şi un teoretician al propriilor obiective, un creator în cunoştinţă de cauză.

Ce este însă esenţial de reţinut e faptul că Ponge ajunge la aceste rezultate nu adoptînd din mers o identitate de poet, ci punînd în discuţie condiţia fiinţei umane şi a atitudinii ei în faţa lumii. Retorica lui Ponge e un rezultat al ontologiei sale, al refuzului său de a se autoiluziona, proclamat încă de timpuriu, într-un poem din 1919, intitulat *Preumblare prin serele noastre*, din care merită să reţinem acest fragment:

Divină necesitate de imperfecţiune, divină prezenţă a imperfectului, a viciului şi a morţii în paginile scrise, vă chem într-ajutor. Pentru ca improprietatea *termenilor să îngăduie o nouă inducţie a umanului în semnele deja prea detaşate de el şi prea descărnate, prea afectate, prea găunoase. Pentru ca toate abstracţiunile să fie minate pe dinăuntru şi ca topite de această secretă dogoare a viciului stîrnită de timp, de moarte, de imperfecţiunile geniului. Pentru ca, în sfîrşit,*

nimeni să nu mai poată crede în nici o existență, în nici o realitate, ci doar în cîteva mişcări profunde ale aerului la trecerea sunetelor, doar în cîte o minunată podoabă pe hîrtie ori marmură rămasă în urma stiletului.

O, urme omeneşti la îndemînă, o sunete originare, monumente ale copilăriei artei, aproape imperceptibile modificări fizice, CARACTERE, *obiecte perceptibile misterios numai prin două simțuri, şi totuşi mai reale, mai atrăgătoare ca semnele, eu vreau să vă apropiu de substanță şi să vă-ndepărtez de calitate. Vreau să vă fac iubite mai mult pentru voi înşivă decît pentru semnificația voastră. Vreau să vă-nalț, în fine, la o condiție mai nobilă decît aceea de simple referințe.*[197]

Contemporan cu căutările poetului, existențialismul propune o nouă mitologie a umanului, una întemeiată pe absurd şi disperare. Ponge se află în căutarea altor limite. El caută natura obiectelor ca atare, pentru a descoperi în cele din urmă natura obiectivă a limbajului în care se ascunde natura imperfectă dar adevărată a umanului. Faptul că el ajunge astfel la o poezie a tranzitivului e în firea lucrurilor. Pentru că adevărata tranzitivitate a comunicării e ceva care porneşte de la natura lucrurilor.

12. OLSON, LOWELL ŞI O'HARA

SPAȚIUL PAGINII. „Poemul e un cîmp de acțiune", afirmă William Carlos Williams într-un eseu din 1948. Ținînd seama de transformările petrecute în spațiul poeziei din primele decenii ale secolului nostru, constatarea e normală. Ca şi cummings, autorul lui *Paterson* înțelesese de mult că din momentul în care poezia s-a văzut silită să părăsească prozodia clasică, suprafața de hîrtie pe care ea trăieşte a devenit esențială. Din corsetul uniformizant al versului, fie acest vers şi unul eliberat de grijile metrice, ca în poezia lui Whitman, poezia evadează în cîmpul alb al paginii. Ea îşi cîştigă astfel o libertate cu care la început nu ştie prea bine ce să facă. Dovadă cumințenia simplu liniară a versurilor libere la unii poeți simbolişti. Ruptura se produce, de fapt, o dată cu Mallarmé, ale cărui idei vizual-tipografice despre poezie, materializate în celebrul poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, sînt astăzi bine cunoscute, ele avînd în continuare parte de numeroase comentarii[198].

Dar Mallarmé e un poet al metafizicii paginii şi al spectacolului estetic produs de alfabet. Pe el îl interesează cartea, nu spunerea, cartea în sine, textul total, nu comunicarea naturală, autenticitatea discursului.

Preocupările poeţilor americani de după 1900 sînt cu totul altele. Apropierea poeziei de limba obişnuită şi de vocabularul prozei va accentua problematica formală a suprafeţei în care poemul e sortit să se materializeze. Dar aceasta e o nouă problematică, diferită de religia cuvîntului unic din teoriile lui Mallarmé. Putem oare rescrie *Roaba roşie*, poemul lui Williams, sub forma unui fragment dispus compact în pagină, fără a pierde pe drum poezia?

Williams şi mai ales cummings au sesizat cu mult înaintea lui Charles Olson – autorul cunoscutului manifest al *versului proiectiv* (1950) – faptul că forma tipografică, ea însăşi, e un element constitutiv al mesajului. Să ne amintim poemul despre pisică din volumul *XAIPE* şi felul în care, în cuprinsul lui, literele devin mai importante decît cuvintele şi, totuşi, mai puţin importante decît semnificaţia lor vizuală.

Sau iată, din poezia experimentală a aceluiaşi e.e. cummings, această meditaţie vizual-entomologică, în care procesul de cucerire a spaţiului paginii cu ajutorul literelor şi cuvintelor pare să fi ajuns la limita inteligibilităţii semantice[199]:

ă-s-t-u-c-l-ă

ă-s-t-u-c-l-ă
care
c/ cum p(r ivi)m *acumsead*
ĂĂCLUST
unăs (ă-
ca): s
aR
!Ă:
A *J*
(u
nGînD
la
re(de)aran(vin)jî(e)nd
,lăcustă;

Se vede de aici că, fără o lectură cinetic-iconică a paginii, obligînd ochiul să facă el însuşi salturi de lăcustă (acesta este „subiectul" poeziei), în căutarea unor semnificaţii noţionale şi a părţilor descompuse ale cuvîntului din titlu, totul poate părea o elucubraţie, iar precizarea finală a poetului („rearanjînd devine lăcustă"), o precizare lipsită de sens. Or, aici, sensul se află „la vedere", în albul paginii, el există o dată cu acest spaţiu şi se confundă cu propria lui desfăşurare tipografică. Un astfel de poem nu putea fi imaginat decît cu ajutorul

unei maşini de scris, jucîndu-te cu posibilităţilei ei de culisare verticală şi orizontală, combinînd paranteze, semne de punctuaţie, litere majuscule şi minuscule, spaţii albe.

Dar cummings e un poet deosebit de personal, imposibil de imitat, un experimentator pe spaţii mici, un ludic şi un non-conformist al temelor poetice. Artificiile lui conţin o notă marcat particulară de ingeniozitate şi improvizaţie.

VERSUL DESCHIS. Alţi poeţi au avut în vedere forme vizuale mai puţin fastidioase, care să se potrivească poeziei moderne în general, încercînd astfel să o salveze de monotonia liniară a versului convenţional. Pound, mare admirator al lui Brâncuşi, impusese prin *Cantos*-urile sale versul „crenelat", în trepte şi linii frînte, ca o sculptură în planul paginii. Am văzut, de asemenea, importanţa pe care o acordau formei tipografice poeţii obiectivişti. William Burroughs inventase metoda *cut up*, prin care paginile unui text abia scris erau tăiate, rearanjate şi recombinate, pentru a forma astfel noi asocieri de cuvinte, noi imagini, cît mai neaşteptate[200]. Sîntem în continuare aproape, printr-o astfel de metodă, şi de dadaism şi de colajul suprarealist.

Prin *Versul proiectiv*, manifestul său din 1950, Charles Olson voia însă altceva, să depăşească limitele versului „închis", acel vers educat de tipar, deosebit de persistent în poezie, în ciuda încercărilor lui Pound şi Williams de a-l depăşi, care favoriza, cum ar fi spus Ion Barbu, „poezia leneşă", adică – în cuvintele poetului american – „ceea ce s-ar putea numi suflet-intim-pe-orice-zid-public".[201] Versul proiectiv este un vers deschis, inventat anume pentru a îngloba în spaţiul poeziei legile şi posibilităţile respiraţiei celui care scrie. Nu ne aflăm însă în faţa unei simple revoluţii formale. Schimbarea pe care o preconizează Olson e una care are în vedere „poziţia faţă de realitate pe care o aduce în fiinţă un astfel de vers, ce realizează această poziţie, atît în ceea ce-l priveşte pe poet, cît şi în ceea ce-l priveşte pe cititorul său".[202]

Iată-ne, prin urmare, în faţa unui comandament tehnic cu substrat ontologic. Poemul e înţeles în acelaşi timp ca un vehicul de sens şi ca un obiect închis în propriul său înveliş. Pe de o parte, „Un poem e energie transferată din locul de unde poetul a recepţionat-o (el va avea mai multe cauzalităţi), prin intermediul poemului însuşi, pe tot drumul către cititor"[203], pe de altă parte, „forma [unui poem] nu e niciodată mai mult decît o extensie a conţinutului"[204], altfel spus o „compoziţie-cîmp", în care se înfruntă energii semantice şi psihice. În ce priveşte menţinerea constantă a energiilor actului poetic, aceasta e posibilă pe o singură cale: prin deplasarea cu rapiditate a atenţiei de la o percepţie la alta. Însă în această mişcare directă şi rapidă poetul trebuie să capteze atît presiunea propriei sale respiraţii (energia), cît şi valorile auditive ale

cuvintelor. Prin versul proiectiv, aceste valori nu mai sînt administrate metric, ci silabic.

Pentru Olson, silaba este un rezultat al unirii dintre minte și ureche. Este evident, mai departe, că silabele nu pot alcătui decît versuri și că din momentul în care prozodia a fost suspendată, versul poate fi echivalat cu respirația celui care scrie, adică cu sensibilitatea sa. Se ajunge astfel la următorul principiu de lucru: „CAPUL prin intermediul URECHII, spre SILABĂ; INIMA prin intermediul RESPIRAȚIEI, spre VERS".[205]

De aici faptul că atenția acordată sonorității silabice a cuvintelor lasă gîndirea să se manifeste spontan, eliberată de propriile ei clișee. Însă, în același timp, dacă inima e respirație, atunci acestea două împreună conțin energia scrisului, garantează percepția, asigură drumul de la o percepție la alta, construiesc forma poemului.

În vechea poezie, a versului non-proiectiv, în romantism, de pildă, inima se confundă cu sentimentele și stările care aduc cu ele decorativismul, comparațiile, adjectivele, procedeele retorice, descriptivismul. Versul proiectiv e cu atît mai necesar, cu cît el se opune descrierii, formă care favorizează „lenea inimii". Descrierea duce la pierderi de energie. Ideile, preconcepțiile, ilustrarea unor teme date duc la pierderi de tensiune. Or, relațiile din cîmpul unui poem trebuie să aibă aceeași tensiune ca și realțiile dintre obiecte în cîmpul realității. Energia e vorbire, iar vorbirea îi conferă poemului soliditate. În interiorul poemului cuvintele sînt lucruri. În poem se constituie tensiuni spațiale. Dar pentru a se putea ajunge la așa ceva, e nevoie de mașina de scris, apanajul poetului modern, instrumentul prin care au ajuns la descoperirea altor forme de vers și Pound, și Williams, și cummings.

MAȘINA DE SCRIS. Olson e unul dintre primii poeți moderni care teoretizează avantajele instrumentale ale mașinii de scris. Aceasta pare prelungirea tehnologică ce răspunde cel mai bine solicitărilor la care e supus poetul în lumea modernă: ea permite înregistrarea a ceea ce este instantaneu și exact în munca de creație:

> E avantajul mașinii de scris că, datorită rigidității și preciziilor ei de spațiu, poate, pentru poet, să indice exact respirația, pauzele, chiar suspendările de silabe, juxtapunerile chiar ale unor părți de fraze pe care le are în gînd. Pentru întîia oară poetul are portativul și bara de măsură ale muzicianului. Pentru întîia oară, el poate, fără convenția rimei și metrului, înregistra actul de ascultare asupra propriei vorbiri și, prin acel act, indica modul în care vrea ca orice cititor, pe tăcute sau în alt fel, să dea glas operei sale.[206]

Versul proiectiv, acest nou tip de decupaj dactilografic, are drept scop o nouă fenomenologie a lecturii, el favorizează adecvarea cititorului la intențiile reale ale textului pe care îl are în față. Olson explică:

Dacă un poet contemporan lasă un spaţiu cît expresia dinaintea lui, el înţelege prin aceasta că spaţiul respectiv trebuie ţinut de respiraţie un interval de timp de aceeaşi lungime. Dacă el suspendă un cuvînt sau o silabă la sfîrşitul versului (aceasta a fost mai ales adăugirea lui cummings), el intenţionează să lase să treacă atît timp cît îi ia ochiului – acel fir de păr suspendat – să culeagă următorul vers.[207]

Poemul poate în felul acesta să asigure, în actul de creaţie, progresia atît a sensului cît şi a respiraţiei, şi el reuşeşte performanţa de a face simultane procesul compunerii poemului şi procesul înregistrării sale.

OBIECTISM. Partea a doua a manifestului lui Olson aduce în discuţie poziţia poetului faţă de realitatea lumii exterioare şi faţă de realitatea propriei opere. Ajungem astfel la problema obiectivismului, mod de raportare la realitate pe care Olson preferă să-l numească *obiectism*. Definiţia noului concept nu face altceva decît să sintetizeze idei cunoscute deja de la Williams, Oppen, Reznikoff şi ceilalţi:

Obiectismul este a scăpa de interferenţa lirică a individului ca eu, de „subiect" şi sufletul său, acea prezumţie particulară prin care omul occidental s-a interpus între ceea ce este el ca o creaţie a naturii (cu anumite instrucţiuni de îndeplinit) şi acele alte creaţii ale naturii pe care le putem fără nici o derogare numi obiecte.[208]

Sînt afirmaţii pe care le-ar fi putut semna oricînd Fernando Pessoa şi care în realitate şi apar, chiar dacă altfel formulate, în manifestele senzaţionismului, texte preocupate, cum ştim, înainte de toate, de eliminarea sufletului din ecuaţia poeziei. E sigur însă că Olson nu avea cunoştinţă de scrierile poetului portughez.

Mai departe, e susţinută ideea că omul trebuie să fie conştient de natura sa de obiect printre celelalte obiecte ale lumii, că el trebuie să se simtă, prin rădăcinile sale (sunetul, respiraţia şi limbajul), o creaţie a naturii şi să transforme sunetul, respiraţia şi limbajul în propria sa fiziologie. Poezia e voce, de aceea nu întîmplător Olson aduce ca exemple *Troienele* lui Sofocle şi epopeele lui Homer. El crede cu toată seriozitatea că versul proiectiv poate să depăşească poezia lirică, spre o semnificaţie dramatică, şi descoperă această putere dramatică a versului la Pound, dar şi la Eliot, autor pe care, pe de altă parte, îl repudiază tocmai pentru teatrul lui care face concesii vechiului vers non-proiectiv din care respiraţia (proprie începuturilor poetice ale omului) e absentă şi, o dată cu ea, şi vocea.

Marele avantaj al versului proiectiv constă – susţine Olson – tocmai în redescoperirea energiilor vocale ale silabei. Prin silabă şi maşina de scris poezia are astfel şansa de a redescoperi lumea obiectivă (păgînă, lipsită de suflet, dar adevărată) a omului prealfabetic. Sîntem încă o dată aproape de ideile lui Pessoa din *Ultimatum*, chiar dacă la aceste idei s-a ajuns pe o altă cale, mai tehnică şi mai pragmatică.

UN EXEMPLU. Rămîne, totuşi, întrebarea dacă nu cumva eliberarea versului de propriile sale limite, aşa cum o declară Olson, nu se transformă într-o nouă formă de sclavaj. Atenţia acordată uneltei de scris şi formei în general poate conduce la o neglijare a fondului, la o relaţionare seacă a conţinuturilor experienţei. Fascinat de geometria constituirii cîmpurilor semantice, Olson se dovedeşte în practica sa poetică un creator destul de livresc, chiar şi atunci cînd face apel la propria biografie. Celebru prin volumul *Cînturile lui Maximus*, Olson nu merge prea departe de explorările lui Eliot, Pound şi Williams (cel din poemul *Paterson*), şi scrie astfel de versuri:

Cunosc o casă făcută din glod şi nuiele
cunosc o rochie necusută
am văzut vîntul
suflînd bumbacul
pe trupul ei
de la genunchi în sus.

Era Nike
iar picioarele ei: atît de scheletice că
aş fi putut lăcrima
ca şi acel fermecător pedant

cine nu putea să-şi răspundă singur trebuia să-i întrebe
pe cei de pe puntea goeletei

şi privi,
primii ochi omeneşti privind din nou
acest start de mişcare umană (tocmai săptămîna trecută)
vechi de 300 000 000 ani
mergea repede
spre piaţă, apa
în acest anotimp al anului
e pe sponci.

Şi peştele.[209]

Reluînd un comentariu al lui Serge Fauchereau asupra unui alt poem al lui Olson, putem spune că şi aici atenţia poetului „e concentrată asupra unor motive învecinate", că el „avansează în salturi sau prin scurtături abrupte" şi că temele poemului (cotidianul, preistoria şi mitologia) „aleargă pe pagină o dată cu poemul, simultan, fără vreo relaţie retorică".[210] Olson urmăreşte astfel să scape de stereotipiile discursului literar (demonstraţia, diferenţierea, clasificarea) şi să dovedească adevărul că „oricare dintre noi se juxtapune în orice clipă oricărei experienţe, chiar şi celei mai unice şi mai delimitate, pe mai multe planuri decît pot fi admise de către arbitrariul şi discursivul ce le avem moştenite".[211]

ENERGIE ŞI DENOTAŢIE. În ce priveşte partea a doua a manifestului lui Olson, e de observat că echivalarea respiraţiei naturale a omului cu respiraţia proiectivă a versului dependent de carul maşinii de scris e mecanică, forţată. Ea induce suspiciunea că în realitate conţinutul e o extensie a formei, şi nu invers, noua poezie fiind, ca şi o parte din poezia suprarealistă, un efect al gîndirii asociative pe bază de stimuli lexicali. Diferenţa ar fi aceea că Olson încearcă să valorifice în discursul său aspectele denotative ale limbajului, privind cu mefienţă metafora şi toate celelalte tipuri de imagini care, cum am văzut, favorizează căderea în sentimentalitate şi pierderile de energie expresivă.

Există mai multe aspecte ale manifestului lui Olson care includ problemele versului proiectiv în contextul discuţiei noastre despre poezia tranzitivă: conceperea poemului ca un cîmp prin care trece energia vocală/vitală a subiectului creator; interesul pentru senzaţie şi rapiditatea notării, care implică eliminarea din poezie a figurilor decorative; ideea că, prin punerea între paranteze a sufletului, omul poate ajunge la un contact nemijlocit cu obiectele, la „obiectism" cu alte cuvinte; convingerea că scopul poeziei e cititorul real la care trebuie să ajungă, în cele din urmă, energia iniţială care face poemul posibil.

Este însă evident că manifestul poetului american se înscrie în aria textelor programatice cu motivaţie formală şi că dimensiunea ontologică pe care o teoretizează partea a doua a textului e mai puţin argumentată. Ontologia pare pentru Olson ceva în firea lucrurilor. El lasă să se înţeleagă faptul că, în măsura în care cel care scrie este şi depozitarul unei experienţe existenţiale, noile sale mijloace proiective pot cuceri pentru poezie şi o substanţă care să pară nouă.

Lucrul cel mai important rămîne pînă la urmă acela că Olson a reprezentat pentru grupul de poeţi (Robert Duncan, Robert Creeley, Edward Dorn, Denise Lavertov) şi artişti (John Cage, Franz Kline) de la *The Black Mountain Review* un factor de polarizare a unor experienţe artistice curajoase, în muzică, *happening,* pictură şi poezie. Importanţa versului proiectiv pentru poezia americană a anilor '60 ai secolului trecut a fost probabil la fel de mare ca şi aceea a versului liber în simbolismul francez de la sfîrşitul secolului trecut. Dar asta nu înseamnă că problema versului „închis" sau „non-proiectiv" a fost definitiv rezolvată. Ea rămîne în continuare o problemă esenţială, stîrnind noi pasiuni formale şi încercări de reformulare în creaţia poeţilor americani de după Olson.

MOARTEA TATĂLUI. Iată în continuare un alt eşantion de poezie fără metafore, fără rimă, colocvială şi directă, narativă şi apropiată, prin toate datele sale lingvistice, de spaţiul prozei:

În fiecare dimineaţă la opt treizeci,
Neatent şi radios,

Încărcat cu manualele sale de calcul *şi de* trigo,
statisticile sale maritime
şi rigla de calcul din fildeş
Tata o ştergea împreună cu Chevie
să dea o raită prin Muzeul maritim din Salem.
Îi spunea custodelui
Amiralul marinei elveţiene.
Moartea tatei a fost bruscă şi fără proteste.
Vederea sa era încă perfectă.
După o dimineaţă de zîmbete neliniştite, forţate,
Ultimele lui cuvinte adresate mamei au fost:
Mă simt groaznic.[212]

Acesta e finalul poemului *Terminal Days at Beverly Farms*, scris de Robert Lowell în memoria tatălui său. E vorba de un poem autobiografic, la fel ca toate celelalte texte care alcătuiesc sumarul volumului *Life Studies* (*Studii asupra vieţii*), apărut în 1959. Caracterul închis sau deschis al versului e aici mai puţin important, pentru că ne aflăm în faţa unei poezii care urmăreşte alte scopuri. Alături de Robert Frost, Wallace Stevens, Williams şi cummings, Lowell e unul dintre cei mai cunoscuţi poeţi americani moderni, pentru că de la el încoace se vorbeşte în poezie despre *biografism.*

Scrierile poetului anterioare volumului amintit prezintă un mai mic interes pentru această discuţie. După apariţia în 1946 a volumului *Castelul lordului Weary*, în care simbolul şi metaforizarea sînt încă formele dominante ale exprimării, Lowell face în anii '50 o călătorie pe Coasta de Vest, unde descoperă marele poem *Urlet* al lui Ginsberg şi textele lui Gary Snyder. Chiar dacă influenţele nu se văd în imediat, după contactul cu beatnicii el are revelaţia unui nou tip de poezie şi a unui nou stil poetic.

Rodul acestei revelaţii este volumul pe care îl avem în vedere aici, *Life Studies*, un volum atît de lipsit de pudoarea propriei biografii, încît criticul Allen Tate îl sfătuise pe Lowell să nu-l publice. Poetul nu a ţinut seama de acest sfat, iar noua lui poezie a produs repede o mulţime de imitatori şi epigoni. Serge Fauchereau citează cazul Annei Sexton, o fostă studentă a lui Lowell la universitatea din Harvard, care transferă scopurile poeziei biografiste din spaţiul examenului autobiografic normal, necruţător cu propriile sale secrete, în domeniul emfatic al patologiei psihice.

Nici involuţia poeziei lui Lowell ulterioară volumului *Life Studies* (involuţie constatată de toată lumea care l-a preţuit, în frunte cu Robert Bly) nu prezintă prea mare importanţă. Un poet poate fi şi doar autorul unei singure cărţi. Edgar Lee Masters, de pildă, este poetul care a scris *Antologia orăşelului Spoon River* şi prin acest unic volum a

rămas în istoria poeziei americane. Cu Lowell e posibil să se întîmple acelaşi lucru.

„CEVA LA FEL DE FLUID CA PROZA...". Poezia din *Life Studies* se constituie într-o experienţă poetică fundamentală pentru destinul scriitorului, ea stoarce de cele mai intime elemente o biografie destul de puţin spectaculoasă (marcată, totuşi, de mai multe căsătorii, frustrări sexuale şi crize maniaco-depresive repetate), şi devine irepetabilă – dovadă faptul că, în ciuda promisiunilor, poetul n-a mai revenit asupra ei. Dar această experienţă este inedită şi în planul mare al poeziei americane moderne. După colectivismul ardent al lui Whitman şi Sandburg, după radiografiile lui Masters asupra vieţii închise de provincie, după naturismul lui Frost, intimismul cotidianist al lui Williams şi citadinismul disperat şi agresiv al beatnicilor, poezia de peste Ocean ajunge, în sfîrşit, la eul pur, cu toate contingenţele vieţii sale. Ea descoperă istoria personală, tema biografică în sine, şi nu se mai rezumă de acum înainte doar la pretextul ei.

Prin *Life Studies* e valorificată posibilitatea de a ridica viaţa unui om oarecare la rangul vieţii unui om de excepţie. Există vieţi prin nimic semnificative şi exemplare, peste care tăvălugul zilelor şi al întîmplărilor exterioare trece fără nici o consecinţă în planul existenţei colective. Sînt vieţi care n-ar trebui să intereseze pe nimeni, pentru că ele nu conţin nimic spectaculos. Chiar nici viaţa poetului şi a celor apropiaţi lui nu prezintă un mai mare interes decît viaţa celorlalţi oameni. Despre o astfel de viaţă personală comună vorbeşte Lowell. Poezia e astfel centrată asupra eului propriu, cu tot ce are el mai asemănător cu toată lumea.

Dar să vedem ce crede poetul însuşi despre demersul său, care au fost motivele care l-au condus la ideea autobiografierii şi care sînt implicaţiile tehnice ale tipului de poezie pe care el ni-l propune. Avem la dispoziţie înregistrarea unei discuţii libere pe care Friederick Seidel a purtat-o cu Lowell în 1960, la scurt timp după apariţia cărţii sale.[213] Dialogul nu priveşte neapărat noul volum, şi el conţine o mulţime de observaţii şi precizării asupra vieţii şi formaţiei intelectuale a poetului, şi acestea arată faptul că evoluţia poeziei sale spre poemele din *Life Studies* a fost normală, necesară.

Încă din 1944, cînd a debutat, Lowell îşi dovedise înclinaţia către o poezie bazată pe experienţă, interesată de concreteţea detaliilor, deşi obsedată de simbolistică. Mai tîrziu – după propria-i mărturisire – lectura romanelor lui Tolstoi îi dă sentimentul perfecţiunii, al perfectului echilibru dintre fond şi expresie. „Bogăţia umană surprinsă într-un limbaj descriptiv relativ simplu"[214] îl fascinează, deşi el este poet, şi nu romancier.

Pe de altă parte, formele ritmice ale poeziei contemporane lui i se par revolute. Simte nevoia unei comprimări, a unui alt tip de prozodie,

mult mai discret, şi astfel ajunge la structura cupletului, care i se pare o formă mai puţin lirică şi mai apropiată de proză, formă care-i dă senzaţia că „are tot atîta libertate în alegerea cuvîntului din rimă ca şi în alegerea oricărui alt cuvînt".[215] Lowell se afla deja în căutarea unei exprimări poetice cît mai elastice, cît mai cuprinzătoare, nu însă nemarcată prozodic. El dorea „ceva la fel de fluid ca proza; să nu observi forma, totuşi, privind înapoi să descoperi ce mari obstacole au fost escaladate".[216]

Drumul căutărilor poetului urcă astfel spre graniţa care desparte poezia de opusul său, şi asta nu numai din punct de vedere formal, ci şi prin problematica abordată, pentru că dacă autobiografia e o temă curentă a prozei, ea nu fusese încă, pînă în 1959, tema exclusivă a poeziei. Probabil că tocmai în această simultană apropiere, stilistică şi tematică, de proză se află originalitatea poemelor din *Life Studies.*

În discuţia mai înainte amintită, Lowell observă faptul că proza – ea însăşi impunînd scrisului „o perfecţiune aproape poetică" – e mai aproape de adevărul vieţii. Numai că proza e difuză, ea diluează experienţa, îi reduce pregnanţa. Poezia e un spaţiu al limbajului intensiv, cu o mai mare forţă de impresionare. Din păcate, aproape întotdeauna formele metrice strînse obligă experienţa să-şi piardă autenticitatea şi împing poezia într-un „manierism strălucitor şi înăbuşitor". Şi proza şi poezia îşi au avantajele şi dezavantajele lor. Lowell nu e deloc dispus să facă din poezie o ocupaţie artizanală, el nu vrea să fie un artist al formelor. Caută o ieşire spre trăirea imediată, spre realitatea senzorială şi temporalitatea individuală. El iubeşte autenticitatea prozei, şi de aceea problema lui e să descopere o modalitate poetică în stare să permită tranziţii cît mai rapide între fapte şi imagini, fără a pierde posibilitatea de a manevra cît mai multă experienţă, cît mai mult adevăr personal. Dar ce înseamnă, de fapt, acest adevăr?

ADEVĂRUL PERSONAL ŞI ADEVĂRUL POEMULUI. În discuţia la care ne-am referit pînă acum Lowell nu face o caracterizare specială a substanţei noului volum. Însă răspunsurile sale în legătură cu poezia sa şi a celor pe care i-a cunoscut sau pe care îi preţuieşte se sintetizează într-o viziune destul de clară.

Adevărul personal e un adevăr al originii şi al apartenenţei la un mediu: părinţii, familia, casa, prietenii, contextul social, lucrurile printre care ai copilărit, lumea în care te-ai format. Adevărul personal nu e un adevăr abstract, cronologic, de dosar. În măsura în care acest adevăr ţi se revelează, el e încărcat de emoţie, nostalgie şi suferinţă, e obiectiv dar inefabil.

Pentru a evita sentimentalismul sau căderea în simpla banalitate biografică, adevărul tău trebuie prezentat direct, în forme narative, dacă e cazul, cu detaşare, ca şi cum ar fi vorba de viaţa altcuiva. Lowell e necruţător cu propria sa biografie şi acesta e lucrul care a

surprins cel mai tare la apariţia volumului. Nu-i e ruşine de propriile sale eşecuri, nu evită situaţiile groteşti ale vieţii, nu deghizează nimic, nu idealizează şi nu-şi dramatizează obsesia pierderii şi distrugerii a ceea ce i-a fost drag. Actele, senzaţiile, gîndurile, sentimentele invadează materia poemelor, supunîndu-se însă regimului strict al construcţiei. Detaliul este esenţial. În „lichidul vital al vieţii" amănuntele nesemnificative şi inexplicabile ale propriei experienţe introduc un fel de mister şi magie. Obişnuitul şi repetabilul sînt, în viziunea lui Lowell, misterioase şi poezia trebuie să reuşească să surprindă această trăsătură.

Un text aproape exemplar pentru poetica lui Lowell, în care „emoţia se naşte din grotescul situaţiei şi din construcţia subtilă a poemului, în ciuda unei aparente platitudini a tonului"[217] este *Întoarcerea acasă cu vaporul de la Rapallo (februarie 1954)*:

Infirmiera ta nu ştia decît italieneşte,
dar după vreun sfert de oră am ajuns să văd cum a fost ultima
ta săptămînă
şi lacrimile îmi alunecau pe obraji...

Cînd m-am îmbarcat în Italia cu trupul Mamei
coasta întreagă în Golfo di Genova
izbucnea tăcută în flori încrîncenate.
Galbenu-nnebunit şi avalanşele marine de azur
izbeau cu lovituri greoaie de ciocan
în brazda de spumate *efervescentă trasă de vaporul nostru,*
şi-mi amintea de vopseaua ţipătoare a Fordului meu de acasă.

Mama călătorea în clasa întîi în cală,
şi sarcofagul ei Risorgimento *negru şi auriu*
era asemenea cu cel al lui Napoleon la Invalides.
Şi în vreme ce aici pasagerii se bronzau la soarele
mediteranean întinşi pe punte în şezlonguri,
dincolo, cimitirul alor mei la Dumbarton
dormea la poalele Munţilor Albi
într-o temperatură de sub zero grade.
....

Literele grandilocvente pe coşciugul Mamii
scriseseră greşit Lowell astfel – Lovel.
Cadavrul
era înfăşurat ca un Panetone *în foiţe de staniol italieneşti.*[218]

Interesant este şi felul cum rezolvă Lowell relaţia dintre adevărul individual şi adevărul poemului. Poezia sa biografică nu exclude ficţiunea. Nu este cazul fragmentelor reproduse mai sus, care vorbesc

despre un eveniment real: moartea mamei poetului şi întoarcerea acasă pe vapor, alături de coşciugul în care se află trupul ei neînsufleţit, însă nu toate situaţiile prezentate în carte ca adevăruri trăite sînt şi adevărate.

Volumul *Life Studies* nu are pretenţia de a fi un simplu document de viaţă. Poetul crede că, urmărind doar acest scop, rişti să pierzi pe drum sunetul poeziei. Adevărul personal e rememorat şi, dacă e nevoie, şi transformat după legile care impun menţinerea poemului în echilibru. Nu există o naturalitate a rostirii, ea trebuie construită. Adevărul din afara poemului trebuie să pară natural şi în cuprinsul textului scris. Iată ce spune Lowell:

[Poemele] nu sînt întotdeauna factual adevărate. E mult de cîrpăcit în legătură cu faptele. Laşi multe deoparte şi evidenţiezi asta, şi nu cealaltă. Experienţa ta actuală e un flux complet. Am inventat fapte şi am schimbat lucruri, şi întreagul echilibru al poemului a fost ceva inventat. Aşa încît e mult meşteşug, sper, în poeme. Pe deasupra, mai e şi acest lucru: dacă un poem este autobiografic – şi asta e adevărat pentru orice fel de scriere autobiografică sau istorică – vrei ca cititorul să spună că el este adevărat. Într-un fel, e aşa cum în *Istoria Angliei* a lui Macaulay te gîndeşti că îl descoperi în mod real pe William III. E un lucru la fel de bun ca o bună intrigă într-un roman. Şi aşa a fost întotdeauna acest model al adevărului pe care nu-l poţi găsi în mod obişnuit în poezie – cititorul a trebuit să creadă că el l-a întîlnit pe *realul* Robert Lowell.[219]

Limbajul poemelor din *Life Studies* nu este o expresie a spontaneităţii. Acest limbaj e tot ce poate fi mai lucrat. Expresia idiomatică, uzuală e calculat distribuită în discurs. Stilul conversaţional al poemelor e reţinut şi oarecum auster. Rimele sînt atît de discrete şi îngropate în pasta discursului, că ele par doar o iluzie a rimei, deşi ele rămîn, totuşi, o marcă a poeziei. Lowell e un poet de un mare rafinament tehnic. Modul lui tranzitiv de exprimare nu are nimic de-a face cu simplitatea construcţiei. Ar mai trebui, poate, să adăugăm că, în viziunea sa, orice poem are o integritate şi o frumuseţe separate de adevărurile şi convingerile pe care el le exprimă.

Un poem e valoros indiferent de conţinutul său. Simpla utilizare a unor fapte exterioare care n-au mai fost utilizate în poezie nu poate determina calitatea unui poem. Prin urmare, nu materia biografică a „studiilor" dă valoarea de poet a lui Lowell. Iar problema lui nu e contestarea vechiului limbaj al poeziei, ci menţinerea acestuia într-un registru minim de poeticitate. Ca formă, poezia preexistă experienţei şi „aproape toată problema scrierii poeziei e să duci poezia înapoi, la ceea ce tu simţi în mod real, fapt care îţi cere o groază de subterfugii"[220]. Poezia nu poate exista în afara unei vibraţii personale, ea este în ultimă instanţă „o dare de seamă existenţială asupra experienţei personale"[221].

Aceasta ar fi, în mare, problematica teoretică pe care o implică acest volum. Lowell e o conştiinţă poetică lucidă. El ştie că adevărul vieţii şi adevărul artei sînt două adevăruri diferite. Biografismul său

nu este o simplă problemă de conţinut, pentru că, aşa cum se întîmplă în proza lui Tolstoi sau Cehov, în poezia lui Elisabeth Bishop sau Robert Frost (autori pe care Lowell îi preţuieşte în mod deosebit), arta trebuie să dea senzaţia vieţii. Lowell gîndeşte ca un prozator şi scrie ca un poet. Lumea poemelor sale e, în acelaşi timp, şi firească şi construită. Între viaţa personală şi impersonalitatea formelor artei este posibil acest echilibru la limita instabilităţii.

„POEMUL SE NAŞTE DINTR-UN IMPULS". Anul 1959 este şi anul manifestului *personist*. Publicat abia în 1965, după moartea celui care l-a scris Frank O'Hara, acest text reprezintă un protest împotriva teoriei, lucidităţii, construcţiei, elaborării şi a tuturor condiţionărilor formale ale actului poetic. Membru al grupului de poeţi de la New York înscrişi în mişcarea *action poetry* (varianta literară a aşa-numitei *action painting* practicată de Jackson Pollock), din care mai fac parte şi John Ashbery, Kenneth Koch, Barbara Guest, autorul acestui manifest este adeptul maximei spontaneităţi şi al maximei libertăţi a actului poetic.

Fascinat de suprarealism, dar şi de Maiakovski, de Whitman şi Williams, O'Hara reuşeşte să evite fundăturile scrierii automate, ale socializării excesive a mesajului poetic, declamativismul şi limitarea la instantaneul psihic, propunînd un tip de poezie bine individualizată, proaspătă înainte de toate, imediată, cu totul nepăsătoare la potrivirea cuvintelor în versuri, biografică şi nesistematică.

Cu totul altceva decît exigenţele proiectiv-respiratorii ale lui Olson şi arta iluziei realiste a propriei biografii din poezia lui Lowell. O'Hara e un poet care promovează în poezie simplitatea, imedierea, spontaneitatea, primul gînd, prima senzaţie, primul sentiment.

Iată un scurt rezumat al poeticii sale:

> Poemul se naşte dintr-un impuls, este gest neorganizat retoric către lumea din afară, către o altă persoană. Motivaţia unui poem este identică cu aceea a unei convorbiri telefonice, a vizionării împreună a unui film, a luării prînzului şi a altor asemenea banale activităţi cotidiene. Poemul este o scrisoare sau o carte poştală, o reacţie spontană la atracţiile şi frustrările cărora sîntem supuşi zilnic [...].
> Raţiunea de a fi a poemului este comunicarea dintre două persoane, traducerea *ad litteram* a gestului spontan. Libertatea poemului este deci tocmai această materializare gestuală fără pretenţii formale. Poeticul pentru O'Hara este ceea ce i se întîmplă *lui*, ceea ce se produce în mintea *lui*. Un montaj *ad hoc* între existenţă şi memorie, între faptul diurn şi achiziţia culturală delimitează teritoriul poemului. Este tocmai acest mixaj care conferă poemului complexitate, adîncime şi neprevăzut.[222]

HAPPENING EXISTENŢIAL. Motivul fundamental al poemelor lui O'Hara e *happening*-ul existenţial, pentru că ceea ce-l interesează pe el e relativitatea continuă şi absolută a vieţii de fiecare zi. Putem privi această mostră de periplu cotidian:

E ora mea de prînz aşa că plec
să mă plimb printre taximetrele de
culoarea zumzetului. Întîi pe trotuarele
unde lucrătorii îşi alimentează
torsurile lucioase şi murdare cu
sandvişuri şi Coca-Cola, cu căştile
galbene în cap. Îi apără de cărămizi,
îmi închipui. Apoi pe bulevard
unde fuste foşnesc deasupra
tocurilor şi se umflă-n dreptul
gurilor de aer. Soarele arde, dar
taxiurile fac curent. Mă uit
la comerţul cu curele de ceas. Pisici
se joacă-n rumeguş.
Mai departe
spre Times Square unde firma
scoate fum chiar deasupra mea, şi mai sus
cascada se prăvale lin. Un negru
stă-n cadrul uşii cu o scobitoare
în dinţi, languros agitîndu-se.
O coristă blondă plescăie îmbietor: el
zîmbeşte şi-şi freacă bărbia. Dintr-o dată
totul în jur claxonează: e 12,40
într-o joi.[223]

Action poetry se doreşte, după cum vedem, o poezie a unei simultaneităţi imposibile. Viaţa e absorbită cu toate simţurile, cu toţi porii. Lumea începe să existe o dată cu văzul, auzul, mintea celui care se mişcă şi observă. Dar observaţiile colecţionate în poem sînt ca şi întîmplătoare. Planurile realităţii sînt rupte, sincopate. Discontinuitatea imaginilor îşi găseşte coerenţa în eu. Procedeele de constituire a discursului par să fie indiferente. Ele se constituie în funcţie de necesităţile imediate ale înregistrării.

Forma poemului e rezultatul unei segmentări nu chiar lipsite de atenţie. Propoziţiile încep de obicei în mijlocul versurilor şi nu se sfîrşesc decît rar la capătul lor. Lumea străzii, în toată varietatea ei, se rezumă la semnificaţii echivalente. Ordinea înseamnă aici mixaj imediat, transcriere cvasiautomată a unui nivel epidermic al vieţii. Personismul e o concentrare a lumii asupra persoanei poetului. Centrul acestei persoane pare însă să se afle peste tot şi nicăieri.

CE ADUCE NOU MANIFESTUL PERSONIST? Chiar în partea introductivă a manifestului său O'Hara afirmă: „ceea ce face ca poeziile mele să reziste primei lecturi este însăşi neorînduiala din

capul meu"[224], recunoscînd însă imediat că nu crede în logică şi nici în elaborarea minuţioasă. Totul e trăirea instantanee: „Nu fac decît să transcriu ceea ce pulsează în mine"[225]. Iar funcţia poemului e circumstanţială, valoarea lui e una de întrebuinţare imediată.

Chiar dacă vede în poezie o formă de comunicare cu celălalt, O'Hara pare dezinteresat de un efect anume al textelor sale asupra cititorilor. Îl deranjează, în relaţia cu cititorul, caracterul oracular al poeziei, efortul acesteia de a fi cu orice preţ profundă, de a-l îndopa pe destinatarul ei cu gînduri şi sentimente înălţătoare. În viziunea sa, poezia e o îndeletnicire mai vulgară decît pare şi faptul acesta e exprimat cu ajutorul unei comparaţii cu vădite intenţii vulgarizatoare:

> Prea mulţi poeţi se poartă ca o mamă între două vîrste, ce-şi sileşte copiii să mănînce prea multă carne cu cartofi, îmbibaţi în untura încinsă a cărnii (şi în lacrimi). Nu e treaba mea dacă pînă la sfîrşit ei mănîncă sau nu. Orice făptură (plăpîndă) hrănită cu forţa ajunge la anemie (şi la sterilitate). Nimeni nu trebuie silit să înghită ceva de care nu are nevoie.[226]

Mai departe, tehnica poetică e considerată o chestiune de bun simţ, iar prezenţa abstracţiunii în poezie (cu trimitere directă la Keats şi Mallarmé) o expresie a dorinţei de a elimina din actul scrisului elementul personal. O'Hara nu se doreşte un poet impersonal, ca moderniştii, ci un „personist", un poet lipsit de orice filosofie, pe care nu-l interesează nici ideea de personalitate, nici ideea de intimitate. Totul e public în ce-l priveşte.

Iubirea ca temă poetică are „o latură a ei populară şi dătătoare de viaţă", de care trebuie să se bucure şi cel care scrie şi cel care citeşte, amîndoi oameni cît se poate de concreţi şi care nu mai cred în nici o metafizică. Există, în acest sens, şi un aspect anecdotic al apariţiei personismului ca nouă mişcare poetică. Fiind îndrăgostit de o persoană, într-o zi O'Hara îi scrie o poezie, deşi ar fi putut la fel de bine să folosească telefonul. În felul acesta el descoperă că „în sfîrşit, poemul se inserează între două persoane şi nu între două pagini"[227] şi hotărăşte că această nouă situaţie se numeşte „personism". De reţinut, de aici, că noţiunea de personism are în vedere atît persoana celui care scrie, cît şi persoana celui care citeşte.

În sfîrşit, în finalul manifestului său – care pare tot timpul un text ironic, autoironic şi frizînd deriziunea – O'Hara ajunge în mod firesc şi la discuţia despre moartea literaturii. El se declară convins de faptul că nu Alain Robbe-Grillet sau Antonin Artaud au reuşit să pună literatura sub semnul întrebării, ci tocmai poezia sa care nu ţine seama nici de problemele formei, nici de problemele conţinutului şi care nu promite nimic. Iată un text care ilustrează destul de bine această convingere:

După primul pahar de vodkă
poţi accepta aproape orice

de la viață chiar și propriu-ți mister
găsești nostim că o cutie
de chibrituri violet cu maro se numește
La petite și provine din Suedia
pentru că-s cuvinte știute și asta-i
tot ce știi cuvinte nu emoția lor
orice-nseamnă și scrii pentru că
le cunoști, nu pentru că le-nțelegi
pentru că nu le-nțelegi ești prost și leneș
și nu vei ajunge niciodată mare dar faci
ceea ce știi căci ce altceva există?

(*După cum am plănuit*)[228]

13. MODERNISMUL ROMÂNESC ȘI TRANZITIVITATEA

SPRE O AUTONOMIE A LIMBAJULUI POETIC. În poezia românească tranzitivitatea e o dimensiune de dată destul de recentă. Am în vedere, firește, fenomenul mare, și nu cazurile izolate, și elimin din această discuție problema pseudotranzitivității poeziei noastre „clasice". Am văzut că un poet tranzitiv simptomatic pentru modernismul românesc e Bacovia, cel din volumele posterioare *Plumbului* și *Scînteilor galbene*. Dar Bacovia e un tranzitiv *malgré soi*. Nu putem vorbi în cazul lui despre o conștiință teoretică tranzitivă, ci despre un instinct al unui alt limbaj și despre o evoluție implacabilă a poeziei sale spre o poetică a denotației și a referențialității cotidiene.

Însă, în general vorbind, în poezia noastră interbelică problema tranzitivității nu se pune. Dimpotrivă, dominant e un accentuat proces de metaforizare. Faptul e simplu de explicat, pentru că limbajul poeziei românești de dinainte de primul război mondial e încă un limbaj neevoluat, cu o tradiție destul de fragilă. Începutul procesului de autonomizare a limbajului poeziei se petrece prin experimentele instrumentaliste ale lui Macedonski și, mai departe, printr-un simbolism facil și neconvingător, care, cum bine știm, a produs o poezie minoră.

Din acest motiv avangardismul primelor decenii ale secolului trecut e în realitate un fenomen estetic, și nu anti-estetic, ca în culturile apusene. Chiar dacă se sincronizează cu spiritul timpului și afirmă o negativitate teoretică specifică, în ciuda declarațiilor sale scandaloase, avangardismul românesc are alte scopuri culturale, pentru că el nu întîmpină în planul practicii literare opoziții reale. Avangarda poetică occidentală se opune ideii de literatură, formelor estetice osificate, filistinismului moralei burgheze, ideii de artă în general, fie ea și arta modernă. Avangarda românească are de luptat, dacă e să-și aleagă niște ținte, cu epigonismul eminescian, cu retorici

inconsistente şi languros-muzicale gen Ştefan Petică, Elena Farago, Mihai Săulescu, Al.Th. Stamatiad etc., sau cu sămănătorismul şi poporanismul. Funcţia avangardei noastre e mai degrabă aceea de a construi limbajul poeziei decît de a-l distruge.

În fond, în ce consta la noi acest limbaj, în momentul în care, în 1912, apare revista *Simbolul*, întemeiată de Tristan Tzara şi Ion Vinea? Modelul eminescian se perimase în poezia simplistă, rurală şi mecanică a lui Vlahuţă, Şt. O. Iosif şi Coşbuc. Macedonski era perceput ca un poet impur, eteroclit şi nesigur, eşuat, prin ciclul rondelurilor, în estetismul formelor fixe. Petică şi Anghel promovau o poezie sentimentalizantă, de joasă altitudine şi de un intimism aproape desuet, iar Minulescu un discurs liric aluvionar, convenţional, structurat de rime facile şi spectaculoase, cabotin, autoironic, deşi mult prea egolatru. Putem vorbi acum de un limbaj redus la o gamă minoră a expresiei, lipsit atît de profunzimea trăirii cît şi de curajul imaginii şi al marilor viziuni.

Obiectivele atinse în spaţiul francez de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé şi Lautréamont (eliberarea limbajului poetic de poncifele versificaţiei stereotipe, perceperea şi reprezentarea spaţiului urban, impunerea valorilor literale ale imaginii, epurarea cuvintelor de sarcinile lor mimetice etc.) la noi vor fi realizate de Ion Barbu, Bacovia, Fundoianu şi Blaga, de avangardişti ca Voronca şi Vinea şi, mai tîrziu, de Constant Tonegaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Ştefan Roll, Trost şi Gherasim Luca. Ei scriu o poezie care debordează de curajul asocierilor, mizînd pînă la absurditate pe impactul metaforic şi explorînd în adîncime toate virtuţile conotative ale cuvintelor.

FORME INCIPIENTE DE TRANZITIVITATE. Într-un studiu introductiv la un volum de Ion Vinea (*Ora fîntînilor*, 1967), Matei Călinescu sesizează faptul că „pe o latură a lui, modernismul a însemnat o polemică – atît deschisă, cît şi implicită – împotriva generalităţilor comode şi convenţionale în poezie, şi în acelaşi timp un efort de reabilitare a concretului, a faptului care cade sub raza experienţei imediate, a banalului şi cotidianului, chiar atunci cînd au – uneori mai ales atunci cînd au – aparenţele cele mai anti-«poetice»"[229].

Într-adevăr, nu se poate nega faptul că modernişti ca Arghezi (*Flori de mucigai*), Ion Vinea, Barbu, Fundoianu şi Constant Tonegaru sau avangardişti ca Tristan Tzara, Eugen Ionescu şi Geo Bogza (*Poemul invectivă*) nu au mizat în textele lor pe contingenţele vieţii şi pe valorile tranzitive ale limbajului. Dispreţul lor faţă de gravitatea oraculară a discursului liric, fascinaţia lor pentru derizoriu, cotidian, marginalitate, patologie psihică şi mecanicitatea existenţei au destins exprimarea, au eliberat sintaxa de automatismele logicii şi au lărgit vocabularul poeziei, eliminînd totodată din cuprinsul ei ceaţa stărilor sufleteşti;

vagul, melancolia, muzica mai mult decît căutată din poezia prebacoviană de gen.

Avangardismul incipient al lui Tzara (perioada 1913-1915) e o formă agresivă de antisimbolism, tentată de absurd şi negaţia cinică. Chiar şi atunci cînd Tzara îşi ia în serios vocaţia de disident al logicii gramaticale, lumea din care el pleacă şi în care el se întoarce e cea imediată, e realul.

Racordarea la cotidian e mai puţin evidentă în cazul lui Fundoianu şi Voronca, căci imagismul lor dezlănţuit şi tendinţa de a învălui banalitatea existenţei în fluxul continuu al metaforei se întîlneşte cîteodată cu evaziunea în metafizic şi simbol a lui Blaga, Arghezi şi Barbu. Fundoianu şi Voronca sînt nişte falşi avangardişti. Chiar dacă în bună măsură experimentală, poezia lor e o poezie obsedată de ontologie şi valorile existenţei imediate.

De altfel, aşa cum arată Nicolae Manolescu într-o intervenţie în legătură cu avangarda[230], „la noi majoritatea manifestărilor vorbesc de constructivism şi de integralism“, iar Voronca e, în cadrul avangardismului românesc, unul dintre principalii promotori ai unei poezii sintetice, integrale, totalizatoare, specifică pentru noua condiţie de existenţă a omului modern.

În ce-l priveşte pe Fundoianu – potrivit observaţiilor lui Mircea Martin – în *Priveliştile* sale el „distruge conceptul tradiţional de natură şi, implicit, conceptul tradiţional de poezie“[231], dar „negaţia sa se opreşte în faţa formei artistice, mergînd pînă la a-i respecta aspectele prozodice. E sigur că polemica anti-tradiţionalistă a lui Fundoianu nu se situează în plan formal“[232]. În plus de asta „«revoluţia sensibilităţii» din poezia sa e produsă de o artă a echilibrului şi a unei agregări complexe, nu prin dezagregare, ca la reprezentanţii avangardei“.[233]

POEZIA INTERBELICĂ ŞI MODELUL HUGO FRIEDRICH. Cît despre cei patru mari reprezentanţi ai modernismului românesc, Blaga, Barbu, Arghezi şi Bacovia, la care se adaugă Pillat şi Adrian Maniu, discuţia ar trebui purtată în funcţie de o paradigmă a modernismului proprie în general poeziei europene. Este poezia lor una a metafizicului, a non-comunicării, a magiei sonore şi a dezumanizării, ca în cazul poeţilor europeni analizaţi de Hugo Friedrich?

Nu în totalitate, sau – şi mai adevărat – doar în mică măsură, pentru că toţi aceşti poeţi nu sînt nişte creatori care să dispreţuiască realul. Nu putem vorbi în cazul lor despre o realitate distrusă şi nici despre mutarea cîmpului de tensiune al poemului din trăire în limbaj, în poemul ca obiect autonom. Aceşti poeţi nu vor să uite lumea, nu fug dezgustaţi de ea şi nu se retrag în cultură şi livresc pentru că refuză contingenţele precare ale vieţii. Cred şi ei într-o estetică înaltă a poeziei, însă nu neapărat în caracterul ei independent.

Preocuparea lor de căpătîi e sublimarea existenţei concrete, fie într-o metafizică oraculară a esenţelor panteiste şi spiritualist-rurale ca în poezia lui Blaga, fie într-o retorică barocă, materialistă, păgînă şi creştină în acelaşi timp, ca în *Cuvintele potrivite* argheziene, fie într-o fenomenologie a lumii balcanice şi a tărîmurilor geometrice ale ideii, ca în poemele lui Ion Barbu. Nu are rost să mai amintim aici de simbolistica inflaţionistă şi maniera redundant-estetizantă a primului Bacovia, care este, şi el, un fascinat al transfigurării realului pînă la paroxism.

Situaţia e explicabilă. Lumea poeziei româneşti de pînă la marii poeţi interbelici e o lume săracă. Ea nu conţine, cu singurele excepţii care sînt Eminescu şi Macedonski, mari universuri tematice, de mare profunzime. La începutul secolului XX, profunzimea tematică a poeziei româneşti se reducea, în fond, la un singur autor, Eminescu. De aceea, şi Blaga şi Ion Barbu şi Arghezi vor simţi ca pe o datorie necesitatea de a tematiza încă o dată poezia noastră, într-o formulă superioară.

De remarcat este şi faptul că ei înţeleg să facă din poezia lor şi o formă de cunoaştere, dar între limitele unui limbaj dat, bine determinat, construit şi controlat cu mare grijă. Iresponsabilitatea gnoseologică a lui Rimbaud, cinismul răsturnării intertextuale a logicii semnificatului din textele lui Lautréamont, curajul lui Mallarmé de a sfida comunicarea pînă la limitele neantului semantic nu există în poezia noastră. Pentru că ea nu a putut beneficia, ca poezia franceză, de o tradiţie literară consistentă, nu a avut în fundal varietatea unor limbaje poetice deja istoricizate, ei i-a lipsit o bază fermă de articulare, şi prin urmare i-au lipsit şi motivele imediate ale metamorfozei şi insurgenţei.

TRĂSĂTURI SPECIFICE. În primele decenii ale secolului trecut, tradiţia poeziei româneşti e nu doar fragilă, ci şi nespecifică şi privată de orice adîncime temporală. Primii noştri poeţi moderni, paşoptiştii, sînt mimetici, retorici, impersonali şi nu cunosc adevărata subiectivitate. Pentru ei poezia e mai degrabă un ritual formal, un mod de a exulta în faţa unor performanţe tehnice care se dovedesc posibile şi în literatura noastră. Lor le lipseşte profunzimea psihică, dar le lipseşte, în aceeaşi măsură, şi profunzimea lingvistică. Primii noştri romantici sînt exotici şi teatrali chiar şi atunci cînd vorbesc despre lucrurile din imediata lor apropiere. Ei sînt, cel mult, nişte observatori neimplicaţi şi abstracţi ai vieţii şi nişte performeri ai prozodiei. Nu simt nevoia să vorbească cu adevărat despre ei, să facă o poezie din perspectiva subiectului.

E ceea ce va încerca ulterior Eminescu, în poezia sa de dragoste. Însă la Eminescu subiectivitatea nu se poate confunda cu individualitatea irepetabilă. „Personajele" sale lirice nu sînt oameni, ci

arhetipuri. Problemele sale sînt metafizice, nu umane. Suferințele, idealurile, frustrările sale nu aparțin individului, ci eului romantic în general. Eul eminescian nu vrea să se afirme în datele sale inconfundabile, ci să se topească în infinit, în anonimatul reîntoarcerii la origini. Eul acesta e mai degrabă o convenție ideologică.

Nu același lucru se poate spune despre Blaga, cel din volumul de debut. Problema lui e aceea a construcției unui eu subiectiv, a unui eu care să-i aparțină cu adevărat. Că această încercare n-a avut prea mulți sorți de izbîndă se poate astăzi vedea cu claritate. Blaga e astăzi un poet retoric tocmai datorită faptului că el radicalizează scopurile poeziei și se opune în exces versului clasic. Versul liber, așa cum îl practică el, e artificial, emfatic, demonstrativ. Eul său se manifestă la fel de demonstrativ. E supraomul lui Nietzsche făcînd o figurație destul de stîngace într-o literatură în care nu apăruse încă nici măcar omul sfîșiat, obosit, disperat al poeziei occidentale din secolul trecut. Să recunoaștem că în raport cu expresioniștii germani Blaga e un poet destul de decorativ. E mai bine să nu aducem aici în discuție panteismul său ușor ridicol, care e rezultatul aceluiași efort eroic de a introduce în poezia românească acea notă de profunzime care îi lipsea, de a o scoate din elementarul animism al creației noastre folclorice.

În ce privește animismul, aceasta e o dimensiune care apare și în poezia lui Ion Barbu și Arghezi. Fenomenul e simptomatic. Mai departe, ar trebui să observăm că dacă la *Gîndirea* e cultivat pînă la exces ortodoxismul, faptul se întîmplă și pentru că pînă între cele două războaie mondiale noi n-am avut o adevărată poezie creștină. N-a existat la noi nici o poezie a ideii, a raționalului, pentru că noi n-am avut clasicism. Terenul lui Ion Barbu era prin urmare virgin. Iar ermetismul poetului reprezintă o încercare de a crea și în poezia noastră o dimensiune Mallarmé. Nu o dimensiune Valéry, cum ar fi fost, poate, mai normal. Diferența dintre Ion Barbu și Mallarmé e cea cunoscută, ea se manifestă la nivel de limbaj. Pe autorul *Jocului secund* nu-l interesează purificarea limbajului, ci ermetizarea lui programatică. Cînd vorbește despre geometrie, matematică și lumea grecească a ideilor pure, el are în vedere forma, versul, tăietura sintactică, nu imaginea, care în poezia lui e senzorială, debordînd de concretețe.

Arghezi încearcă, și el, să rezolve tot o problemă tematică, dar care vine pe o direcție deja cartografiată. Poezia lui ctonică, a materiei, a naturii, a satului, a civilizației țărănești și a strămoșilor exista deja la sămănătoriști și poporaniști. Arghezi descoperă profunzimea, gravitatea metafizică a acestor teme, el pornește de la convingerea că aceste teme, atît de recurente și stereotipe în poezia noastră, au nevoie de un alt limbaj, mai consistent, mai nuanțat, mai plin de tensiune, mai aluziv și mai bogat în seve lexicale. El elimină din poezia tradiționalistă decorativismul, liniaritatea, mecanicitatea retorică, sentimentalismul, simplitatea ideilor, univocitatea mesajului. În ciclul *Florilor de*

mucigai Arghezi va explora cu un extraordinar curaj zone sociale şi lexicale inexistente pînă la el în spaţiul românesc, dar această explorare e condusă sub egida aceloraşi vechi principii modernist-baudelairiene care văd în poezie o artă a deformării sensului şi a proliferării de imagini, fie acestea şi nişte imagini aparţinînd unei estetici a urîtului.

Cazul lui Bacovia nici n-ar mai trebui adus aici în discuţie. E nevoie însă să reamintim un lucru: Bacovia nu este un poet al ciclurilor tematice, el nu creează universuri poetice succesive, care se completează sau se contrazic unul pe altul. Bacovia este un monocord pentru că ceea ce-l interesează e relaţia eului personal cu lumea, în ciuda incapacităţii acestui eu de a accepta lumea. De aceea, poezia lui Bacovia e mai deschisă, mai puţin complicată, şi ea evoluează spre tranzitivitate. Bacovia e un poet care vrea să se înţeleagă pentru a se face înţeles. Astfel, el este obligat să se angajeze cu răbdare în procesul de subminare a unui limbaj pe care singur şi l-a ales şi al cărui prizonier a ajuns fără să vrea, pentru că la începuturile sale poetice nu exista altă opţiune retorică.

O POEZIE A OPULENŢEI SEMANTICE. Să revenim la problema generală a modernismului românesc şi să vedem cum sînt rezolvate în spaţiul lui de manifestare dimensiunile actului poetic avute în vedere pînă acum. Cea mai interesantă şi simptomatică problemă cu care se confruntă poeţii noştri e aceea a codului poetic şi a mărcilor sale specifice.

Poezia modernistă românească e aproape în exclusivitate o poezie a opulenţei semantice. Putem vorbi de o adevărată obsesie a sensului plin şi profund. Totul este supralicitat. Dar mai ales e vizibilă foamea de cît mai multe cuvinte şi expresii cît mai grele şi mai spectaculoase. Sînt căutate imagini cît mai calofile E vizată o metafizică a metaforei gnoseologice împinsă pînă la emfază. La Maniu şi Pillat această obsesie devine, în timp, pur şi simplu decorativism, colecţie de imagini frumoase, sfătoase, miezoase. La Blaga ea se va transforma în cele din urmă într-o muzică lexicală ermetică, cu inflexiuni folclorice. La Ion Barbu putem distinge o adevărată voluptate a imaginii senzorial-criptice, poetul introducînd cu curaj în limbajul poeziei sale nu doar termeni ştiinţifici şi matematici, ci şi savuroase cuvinte neaoşe, balcanisme, elemente argotice, onomatopee de creaţie personală etc. Am vorbit în cazul lui Bacovia despre o distrugere a semanticii simboliste prin hipersemnificaţie. E şi aici un exces de aceeaşi natură.

În poezia noastră interbelică metamorfoza se desfăşoară în direcţia constituirii şi, mai apoi, a accentuării dimensiunilor reflexive ale limbajului poetic. Nu e greu să explicăm de ce lucrurile stau aşa şi nu altfel. Trebuia să se consume şi la noi, în mod firesc, un proces pe

care alte literaturi l-au consumat, la vremea lor (în a doua jumătate a secolului XIX), în maniera lor specifică.

Aşa-numita noastră poezie romantică, incluzîndu-l în spaţiul ei atît de controversat şi pe Eminescu neptunicul – pentru a folosi aici o bine cunoscută noţiune a lui Ion Negoiţescu –, e o poezie care nu se deosebeşte prea mult de proză. Toţi poeţii noştri din secolul XIX pot fi traduşi în proză fără nici o pierdere. Ei promovează un limbaj „literar" – cum am arătat în cazul lui Grigore Alexandrescu –, traductibil, reductibil la norma comunicării logice, ei înţeleg poezia ca pe o proză „împodobită". Comparaţi cu marii romantici germani sau englezi, aproape toţi poeţii noştri din urmă cu un secol şi jumătate – excepţiile fiind, deşi nu în totalitate, Heliade Rădulescu, Eminescu plutonicul şi Macedonski – sînt nişte poeţi săraci, lipsiţi de imaginaţie şi incapabili de mari combustii interioare, promotori ai unui limbaj prozaic, mecanic, grandilocvent.

După ei, în ciuda sau poate tocmai din cauza presiunii modelatoare a limbajului poetic eminescian, sămănătoriştii, Coşbuc şi Goga au simplificat limbajul poeziei, orientîndu-l spre o funcţionalitate etnicist-socială turnată în tipare prozodice de mult depăşite. De aceea, efortul lui Blaga, Arghezi, Barbu, Voronca, Fundoianu, Pillat, Maniu va fi acela de a complica acest limbaj, făcîndu-l să se distingă cu adevărat de celelalte tipuri de limbaje, fie ele literare sau jurnalistice.

Cu timpul, destul de repede, o dată ajuns la propria sa fizionomie, limbajul poeziei noastre moderne se rigidizează, se estetizează, cade în manieră. E ceea ce se poate observa în poemele lui Dan Botta, Simion Stolnicu sau Virgil Gheorghiu.

ASPECTE ATIPICE. În acest context, fatalmente condiţionat de imperativele reflexive ale actului poetic, orice încercare de altă natură nu putea avea decît puţine sorţi de izbîndă. Poezia de război şi lirica erotică a lui Camil Petrescu din volumele *Versuri* (1923) şi *Transcendentalia* (1931), poezia imagist-cotidianistă a lui Adrian Maniu, Camil Baltazar şi Constant Tonegaru sau cele cîteva texte de poezie prozaică ale lui Luca Ion Caragiale, ca să nu mai vorbim de multe poeme tranzitive bacoviene din volumele *Cu voi...* (1930), *Comedii în fond* (1936) şi *Stanţe burgheze* (1946) pot părea fenomene poetice nesemnificative.

Cultivarea valorilor denotative ale limbajului, depoetizarea sa, de multe ori instinctivă sau involuntară, nu puteau fi privite nici măcar cu condescendenţă. Ele puteau avea aerul unor încercări pornite chiar împotriva spiritului poeziei româneşti, un spirit ceremonios, nesăţios cu mijloacele de expresie, speculativ-metafizic, obsedat de esenţe, simboluri, sinteze.

Într-un studiu despre poezia lui Camil Petrescu inclus într-un volum de *Critice*, Eugen Lovinescu observă exact notele diferenţiatoare

ale acestui nou tip de discurs, necanonic, care încearcă să disocieze expresia poetică de expresia muzicală (cum se întîmplă şi în primele volume ale lui Blaga), într-un limbaj intelectualizat, însă vizual şi „de un voit prozaism". Criticului i se pare că poezia lui Camil Petrescu îşi are nota ei singulară:

> În dorinţa de a plasticiza „ideea" pură, fără nici un alt ajutor străin, poetul ia voluntar atitudinea ascetică a mîncătorilor de lăcuste din pustiul Iudeei; vrea să scoată poezie din detritusuri verbale. Pe lîngă prozaismul voit al expresiei, el cultivă şi metoda analizei. Ne-am obicinuit să privim poezia ca o sinteză; d. Camil Petrescu ne-a zdrobit însă în cioburi oglinda fermecată a poeziei. Notaţia lui nu se exprimă totdeauna printr-o puternică imagine sintetică, ci lunecă adese la descripţie analitică, la alăturarea tihnită de amănunte prozaice.[234]

Acest gen de discurs analitic, sărac în figuri, de notaţie atentă a detaliului banal, va reveni în poezia noastră în forme apăsate abia după completa epuizare a rezervoarelor poeziei reflexive. Chiar şi după război, cînd poezia modernă europeană dă vădite semne de oboseală şi începe să dovedească un mult mai mare interes pentru real, mulţi poeţi români nu vor ezita să facă în continuare apel la aceste rezervoare metaforizante, uneori din pur instinct mimetic, şi după ce modelul poeziei reflexive va deveni revolut. Fascinaţia opulenţei semantice şi a esenţelor oraculare ale rostirii poetice îşi va spune în continuare cuvîntul şi în poezia noastră a deceniilor VII şi VIII din secolul trecut.

Să nu uităm însă că tot acest proces progresiv de îmbogăţire şi rafinare a limbajului şi de tematizare a poeziei româneşti, specific perioadei interbelice, a fost brusc întrerupt de aberaţia proletcultistă a anilor 1947-1965. Fiind vorba despre o poezie ideologizată, cu funcţie de text propagandistic versificat, deturnată de la condiţia ei normală de existenţă, a discuta aici implicaţiile tranzitive negative ale limbajului acestei poezii ar fi curată pierdere de vreme. Am vorbit cu altă ocazie despre pericolele, erorile, derapajele ideologizante ale tranzitivităţii, e inutil să intrăm în amănunte, oricît de dureroasă ar fi situaţia în care s-a aflat timp de un deceniu şi jumătate poezia autohtonă. Nu se poate vorbi în poezia „obsedantului deceniu" despre o tranzitivitate reală, pentru că nu se poate vorbi acum nici despre o adevărată poezie.

Prima încercare majoră de tranzitivizare a poeziei noastre după modelul Whitman a fost declanşată – previzibil, am putea spune, dacă ar fi ţinem seama de logica internă a metamorfozelor limbajului poeziei moderne – de Dimitrie Stelaru, Victor Valeriu Marinescu şi de gruparea poeţilor din jurul revistei *Albatros* (Geo Dumitrescu, Sergiu Filerot, Ion Caraion etc.) încă din anii premergători celui de-al Doilea Război Mondial. Acum, „scrisul frumos va fi înlocuit cu agramatismul ostentativ, cuvintele vor fi împerechiate bizar, estetismul predecesorilor imediaţi va fi repudiat. Poezia nu se poate salva de sterilitate decît uitîndu-se pe sine şi revenind la lume: angajîndu-se (moral, social), devenind instrument"[235].

Un astfel de poet „angajat" în existența imediată, din păcate astăzi încă puțin cunoscut, este Victor Valeriu Marinescu, autorul volumului *Cele dintîi știri despre Victor Valeriu Marinescu* (1933), „personalitate poetică ce se cristalizează la confluența dintre bacovianism și starea de spirit avangardistă [...], primul poet român pentru care Bacovia devine un reper fertil, preluat conștient și revitalizat prin confruntarea cu noua sensibilitate a generației anilor '30"[236]. Criticul Ion Pop, autorul acestei caracterizări, atrage atenția asupra faptului că în intertextul poeziei lui Victor Valeriu Marinescu e prezent un Bacovia concret și tranzitiv, poetul prozaismului vieții cotidiene. De altfel, autorul *Celor dintîi știri...* promovează o poezie a „sincerității maladive, subversive", deschisă spre toate aspectele vieții, privilegiind spontaneitatea în dauna literaturii, o poezie vitală, patetică, de o grandilocvență autoironică, venind în atingere și cu linia discursului lui Whitman și Voronca.

Din aceeași generație a anilor premergători războiului face parte și Geo Dumitrescu, poet impus după 1945 prin volumul *Libertatea de a trage cu pușca.* Geo Dumitrescu aduce în poezia sa teme sociale, morale, comunitare, într-un limbaj cu un vocabular colocvial, mizînd pe adresarea directă, deși de aspect retoric, pletoric, agitatoric. Poetul e un maiakovskian și un whitmanian în același timp. Însă între el și Whitman distanța e foarte mare, pentru că Geo Dumitrescu scrie deja într-o lume în care nu se mai poate spune totul, cu tabuuri și teme imposibil de abordat în mod frontal, ceea ce împinge nu o dată poezia sa spre un discurs verbios, de pură gesticulație demagogică.

NEOMODERNISMUL ANILOR '60-'70. În perioada postbelică revirimentul poeziei românești începe în anii '60, o dată cu primele cărți ale generației lui Nichita Stănescu. Cel puțin, aceasta e părerea cvasi-unanimă a criticii noastre, care nu se arată nici astăzi, la ora revizuirilor, dispusă să țină seama și de unele cazuri izolate (gruparea de poeți din jurul revistei *Steaua*) sau de activitatea – oricît a fost ea de marginală sau discutabilă valoric – unor poeți de mai mică importanță afirmați înainte sau în timpul celui de-al Doilea Război. Configurația acestui moment a fost, totuși, mai complexă și mai nuanțată decît se spune și ea ar trebui să fie cîndva reconstituită.

Dar să rămînem la ceea ce pare clar. Vorbind despre această nouă generație a anilor '60, implacabil vom repeta unele adevăruri care se știu. Congenerii lui Nichita Stănescu redescoperă poezia, ideea de poezie lirică, individualitatea, sentimentele, esteticul, arta. Dar ei nu fac o nouă poezie. Ei refac legătura cu poezia noastră interbelică și epuizează o substanță care nu apucase încă să se manifeste complet. Există și la șaizeciști o foame de cuvinte, o nesățioasă vînătoare de imagini, o căutare de simboluri cu mare forță de acoperire, însă nu ca la marii poeți dintre cele două războaie. Graba lor e de a regăsi

normalitatea rostirii lirice, reinstituind astfel un spaţiu al literarului care fusese multă vreme interzis.

Prospeţimea şi noutatea lor, despre care s-a vorbit atît de mult în deceniile VII şi VIII, sînt aparente, derivă dintr-o simplă determinare contextuală. Originalitatea şaizeciştilor e discutabilă, fiind mai degrabă o formă de lectură aplicată la un alt real istoric, reprezentat după aceleaşi tipare metafizice de extracţie modernistă. Mulţi dintre ei (Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituţ) sînt nişte blagieni. În primele sale volume, Nichita Stănescu absoarbe destule ecouri eminesciene. Cezar Baltag valorifică o anume dimensiune a poeziei lui Ion Barbu. Ion Gheorghe, şi nu numai el, redescoperă folclorul, bizantinismul imaginilor de filieră gîndiristă, universul fantasticului popular. Aspecte clare care vin din simbolism, din suprarealism, din expresionism, din poezia lui Arghezi, Maniu şi Pillat sînt iarăşi de identificat în această poezie. Senzaţia repunerii în funcţiune a unor retorici de-a gata nu ne poate astăzi scăpa, mai ales că, de o vreme încoace, în cazul poeţilor încă activi, poezia generaţiei '60 e căzută în manierism şi autopastişă.

De fapt, prin această generaţie entuziastă şi în bună măsură autodidactă, formată pe cărţi de poezie interzise şi astfel pornită în căutarea unei normalităţi literare care nu are în sine nimic spectaculos, dar care în epocă e promovată ca o realizare de excepţie, se afirmă ceea ce am putea astăzi numi *neomodernismul* românesc, fenomen cu un implacabil conţinut estetizant. El se face cunoscut printr-un limbaj expansiv, metaforic, năvalnic şi dînd senzaţia de spontaneitate, dar asta într-un spaţiu de la bun început aseptizat, între nişte foarte precise limite ideologice, vorbind prea puţin despre realitatea empirică, despre omul de zi cu zi şi despre viaţa imediată din România anilor '60-'70 ai secolului trecut. Se cade astfel într-un soi de anistorism al creaţiei, ireal şi inofensiv, „situat mereu dincoace sau dincolo de conştiinţă, dincoace sau dincolo de simţul identităţii şi responsabilităţii"[237].

Or, realitatea în care trăiesc aceşti poeţi e realitatea comunistă din perioada deschiderii. Această realitate îşi are şi partea ei de cotidian, cu elemente groteşti, hilare şi absurde, ea subînţelege şi existenţa unor tensiuni sociale direct observabile, e o realitate în plină schimbare, cu un orizont utopic de viaţă, impus de sus, dar şi o realitate a suferinţei, a mizeriei şi a plictiselii, sumbră, apăsătoare şi lipsită de perspective, controlată de un limbaj standardizat, ideologizat, în care dominantă e limba de lemn a partidului. Poeţii generaţiei '60 scriu ca şi cum această limbă de lemn nu ar exista, nu i-ar atinge. Ei par să trăiască în cea mai bună dintre lumile posibile.

Pe ei nu-i interesează realitatea, ci poezia. Ei vor să apere poezia de imixtiunile banale ale vieţii, se feresc de adevărurile existenţei cotidiene ca dracul de tămîie şi cred că dacă poezia lor poate regăsi

temele marii noastre poezii interbelice totul e rezolvat. Aşa cum arată Ştefan Borbély într-un articol, „se pot depista în cărţile celor mai buni reprezentanţi ai acestei generaţii indiciile clare ale unei existenţe în constrîngere, un mod paradoxal de eludare a libertăţii“[238], esteticul fiind în cazul lor o modalitate de manifestare a idiosincraziei faţă de traumele „obsedantului deceniu“ – realitate negativă producătoare de complexe şi sentimentul culpabilităţii. În aceste condiţii, Caius Dobrescu, unul dintre optzeciştii celui de-al doilea val, observă, dintr-o perspectivă lucidă şi dezinhibată, posterioară anilor '90:

...„factorii de decizie“ s-au arătat toleranţi şi permisivi faţă de un limbaj poetic avînd nu puţine puncte comune cu discursul oficial: lipsa totală de tranzitivitate, abolirea referinţei la lume şi întoarcerea spre sine sau spre un „dublu artificial al realităţii“ [...], dezinteresul pentru comunicarea reală cu cititorul, privilegiul unui tip de comunicare potenţial şi unilateral, în care poetul, priceput în filosofie, astronomie, geometrii superioare, cibernetică şi Cabala, devine o autoritate absolută.[239]

Dar dimensiunea tranzitivă a limbajului e acum aproape inexistentă şi datorită faptului că în subsidiarul ideologiei şaizeciste se face simţită în mod firesc şi ideea că, într-un regim politic constrîngător şi coercitiv, numai un limbaj metaforic-oracular permite existenţa adevărului comunicat aluziv. Astfel de încercări sporadice de vorbire aluzivă au existat. Fundamentală rămîne însă la aceşti poeţi incapacitatea lor de raportare la real. Pentru ei, pînă şi adevărul spus direct, într-un discurs de factură nemetaforică, e tot un adevăr „poetic“.

Semnificativă din acest punct de vedere e încercarea lui Nichita Stănescu de a testa limitele exprimării denotative şi ale limbajului transparent într-un volum, *Laus Ptolemaei*, care nu are nici o legătură cu prezentul şi viaţa cotidiană, ci încearcă să regîndească, dintr-o perspectivă metafizică personală, cosmologia unuia dintre vechii gînditori greci, într-un limbaj apoetic, de pură speculaţie intelectuală.

Un caz mult mai interesant e acela al lui Marin Sorescu, poet cu multiple înclinaţii tranzitive, valorificate în primele sale cărţi prin strategii parodice şi ironice, pentru a ajunge din 1973 încolo, prin cele trei volume ale ciclului *La lilieci*, la o poezie narativ-dialogică pe teme rurale, care absoarbe nesăţioasă în cuprinsul ei toate atributele şi procedeele consacrate ale prozei. Aşa cum observă Eugen Negrici, în aceste volume de factură epică şi dramatică,

adică în tablourile şi scenele rememorate fără inflexiuni elegiace, fără metafore, ca şi în istorisirea prozaică, indiferentă a unor întîmplări din lumea satului nu mai poate fi sesizată o *orientare* a substanţei artistice într-un sens euristic. Orice intenţie aparentă de ordin artistic a dispărut, începînd cu preocuparea pentru limbajul liric şi sfîrşind cu organizarea compoziţională.[240]

Marin Sorescu procedează aici la o radicală operaţie de depoetizare, cu consecinţe pozitive în planul surprinderii autenticităţii şi malformaţiilor spiritului ţărănesc din satul românesc postbelic din

cîmpia Olteniei. Şi totuşi, acest gen de poezie, colorată şi gălăgioasă, situată la gradul zero al limbajului cotidian, sfidînd orice idee de structură poetică, într-o libertate a rostirii cu zone savuroase de umor şi ironie, nu va avea influenţă asupra poeziei noastre a momentului şi nu se va constitui nici într-un element semnificativ al *background*-ului creator al tinerilor poeţi ai anilor '80.

După generaţia lui Nichita Stănescu, o afirmare spectaculoasă, deşi de scurtă durată, cunoaşte grupul clujean al poeţilor, reuniţi în jurul revistei *Echinox*, una dintre principalele falange ale generaţiei '70, care promovează o poezie inteligentă şi rafinată, fascinată de livresc şi de natură, o natură livrescă şi aceasta. Echinoxiştii sînt nişte poeţi ai vegetalului şi ai bibliotecii, ai purităţii presocratice a intelectului şi ai melancoliei culturale. Nici ei nu vor să vadă realitatea imediată a vieţii, nici ei nu vor să ajungă la directeţea rostirii. Şi ei sînt obsedaţi de literatură, de estetică, de artă, de poza creatorului predestinat, de limbajul subţire al cărţilor.

Ei fac un fel de poezie a primei generaţii de intelectuali, o poezie de fragilităţi existenţiale şi subtilităţi retorice, elemente descoperite cu uimire şi încîntare şi poetizate ca atare, pînă la căderea involuntară în stereotipie. Echinoxiştii (Adrian Popescu, Ion Mircea, Ion Pop, Dinu Flămând) fac parte dintr-o generaţie „preocupată nu atît de problematică, cît de modul de abordare a acestei problematici, ancorată, deci, într-o subtilă transgresie de la *ce* la *cum*"[241].

TRANZITIVITATEA PRE-OPTZECISTĂ. S-a manifestat însă tot la Cluj, anterior chiar generaţiei lui Nichita Stănescu, şi o poezie care încearcă să se apropie de realitatea cotidiană a vieţii, e adevărat fără a lăsa să pătrundă în spaţiul ei prea multe ecouri sociale directe. E poezia poeţilor grupaţi în jurul revistei *Steaua*: Petre Stoica, Aurel Rău, Victor Felea, Aurel Gurghianu, A.E. Bakonsky. Interesul pentru aspectele mărunte ale existenţei şi pentru un limbaj mai puţin opulent şi mai precis, trăgîndu-şi energiile punctuale din anonimatul cuvintelor de fiecare zi, e în cazul acestor poeţi evident.

Poezia lor nu se materializează într-un discurs care să atace frontal cotidianul lumii comuniste, ci e creaţia unor marginali înclinaţi spre hedonism şi micile bucurii şi tensiuni ale traiului zilnic. Această poezie mizează pe spontaneitate, pe descrierea percepţiilor, gîndurilor şi stărilor privilegiate ale vieţii intime, pe notaţie şi fragmentarism.

În acelaşi plan al temelor minore ale vieţii se situează ulterior poezia lui Emil Brumaru, un şaptezecist fascinat de spaţiul casnic şi de lumea vegetalului domestic, captiv de bună voie al unui discurs tandru-ironic, de o inventivitate inepuizabilă, centrat pe metaforismul calofil. În linia epurării limbajului poeziei de ceea ce el are de prisos şi a dicteului cerebral şi anamnetic se plasează Virgil Mazilescu, unul

dintre precursorii poeziei generației '80, mai ales la nivelul sintaxei și al economiei de mijloace semantice.

Din cohorta poeților șaizeciști, în mijlocul cărora s-a manifestat tot timpul ca un solitar, se desprinde Mircea Ivănescu. El scrie o poezie la fel de diferită de poetica șaizecistă ca și oniricul Leonid Dimov. Însă Mircea Ivănescu nu este un client al visului lucid, ci, cel mult, un „promeneur solitaire", cultivînd reveria în cotidian și livresc.

Discursul său e unul cu evidente intenții tranzitive, pentru că poetul e un căutător al înțelesului ultim al lucrurilor, un pelerin al drumului sofisticat, prin acumularea explicațiilor, detaliilor și nuanțelor, spre acest înțeles ultim în care eul ca persoană civilă ar vrea să se confunde cu ființa, ca invariantă ontologică. Putem vorbi aici despre o culturalizare a cotidianului, cu efect anonimizator, dar și despre o teamă a celui care scrie față de propriul eu biografic pe care poezia îl despuiază de toate membranele sale de protecție, ceea ce conduce la continua lui dedublare. Mircea Ivănescu e un disimulat nemulțumit de propriile sale disimulări, un nehotărît care caută certitudinile pentru a le respinge, un resemnat care se revoltă, un poet al imaginației culturale și al fantasticului cotidian. La el primează autoironia, pastișa, bonomia, aluzia, insinuarea, descrierea nudă, narativitatea stărilor, imaginarul de bibliotecă.

Poezia lui Mircea Ivănescu nu are nimic de a face cu profunzimile cețoase, matriciale din poetica generației sale. Creația sa nu conține nimic grav, înalt, oracular. E poezia unui eu mic, a unei individualități lipsite de orgolii, a unui sine care știe suficient de multe lucruri despre propria sa deriziune și care nu pozează în cunoscător și căutător de taine. Tocmai prin aceste calități ale poeziei sale Mircea Ivănescu devine un poet pe care noua generație a anilor '80 și-l va revendica drept precursor.

GENERAȚIA '80. Ajungem, în sfîrșit, și la momentul în care procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei românești devine o operație concertată și, obiectiv vorbind, implacabilă și necesară. Această operație e inițiată și condusă de o nouă generație literară, afirmată de-a lungul întregului deceniu IX al secolului trecut, o generație redutabilă și prin modul polemic în care ea înțelege să se raporteze la contextul poeziei noastre postbelice, și prin ascuțita ei conștiință teoretică.

E o generație care are o clară conștiință a ceea ce vrea să facă, a ceea ce nu mai trebuie făcut în literatura momentului. Luciditatea optzeciștilor rezidă într-un puternic sentiment al diferenței și al încadrării lor într-o altă matrice estetică decît aceea modernistă și neomodernistă, cu noi linii de forță și noi teritorii ale sensibilității de explorat. Mai trebuie să avem în vedere, acum, în anii '80, și senzația unei anume epuizări a domeniului canonic al literarității, neîncrederea

în metaforismul pedestru şi psihologismul liricizant, ca metode de captare a realului.

Am văzut că limbajul poeziei anilor '60-'70 încă mai păstra o doză de inocenţă. Pe atunci entuziasmul ontologic al creatorilor lirici încă putea suplini liniştit conştiinţa critică. Ideea de frumuseţe şi stil nu intraseră încă în criză. Nu se simţea decît pasager şi în forme discrete nevoia recursului la ironie. Expresivitatea metafizică a rostirii lirice era o dimensiune sacrosanctă. Tentaţia întoarcerii cuvintelor şi a structurilor sintactico-retorice pe toate feţele, în speranţa depăşirii unor stereotipii ale literarului însuşi, nu-şi găsea nici o justificare. Exista însă deja, cum am văzut, poezia lui Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru, Virgil Mazilescu sau, în aceeaşi linie depoetizantă şi anti-oraculară, poezia lui Petre Stoica, Constantin Abăluţă, Angela Marinescu, Victor Felea, A.E. Baconsky, autorul *Cadavrelor în vid*.

Aceştia sînt precursorii noului model poetic, o dată cu impunerea căruia modernismul românesc, în varianta sa reflexivă, poate fi considerat un fenomen epuizat, numai bun pentru ulterioare raportări parodice. Iar viitorii promotori ai acestui nou model, tinerii poeţi ai anilor '80, sînt nişte sceptici şi nişte lucizi, asumîndu-şi o conduită literară în acelaşi timp de coloratură avangardistă şi experimentală, lipsită de *parti pris*-uri şi deloc îngăduitoare. Ei privesc cu suspiciune stilul, formele încetăţenite ale comunicării prin literatură, ideea de poeticitate, structurile date ale genurilor şi speciilor, promovînd îndoiala metodică faţă de tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de aşteptare garantat.

Unul dintre meritele importante ale optzeciştilor e acela că au reuşit să păstreze într-o stare de extraordinară vivacitate limba română, subminîndu-i poncifele, regăsindu-i marele potenţial ironic ascuns sub mantaua lui Caragiale, dezamorsîndu-i virtuţile hipnotice, demobilizatoare. N-au contestat în felul acesta doar rigiditatea mincinoasă a limbii de lemn, într-un moment de sporită agresivitate a acesteia asupra spaţiului public, au înnoit în mod radical şi limbajul literar, încă puternic marcat prin ecourile neomodernismului generaţiei lui Nichita Stănescu, de toate stilisticile de gen ale literaturii interbelice.

Canonul tranzitiv al poeziei româneşti se impune abia acum. O dată cu noua generaţie intră cu adevărat în poezia noastră biografia omului comun, adevărurile vieţii cotidiene, colocvialitatea vorbirii, anonimatul existenţei, normalitatea stărilor, sentimentelor şi reacţiilor, revolta morală, atitudinea civică, meditaţia deschisă, în linia empirismului şi analitismului englez, asupra limitelor limbajului şi ale poeziei, autenticitatea, sinceritatea, directeţea rostirii.

Prin Mircea Cărtărescu, Ioan Flora, Romulus Bucur, Florin Iaru, Liviu Ioan Stoiciu, Magda Cârneci, Alexandru Muşina, Bogdan Ghiu, Ion Stratan, Mariana Marin, Călin Vlasie sau mult mai tinerii Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu şi ceilalţi, întreg sistemul de

referinţă al poeziei noastre face trecerea – ca influenţă artistică şi punct predilect de lectură – de la spaţiul cultural francez la cel englez şi american. E o schimbare cu consecinţe importante în planul vocabularului, al sintaxei, dar şi în modul de a privi lumea. Poezia românească cunoaşte acum un masiv proces de tranzitivizare, nici în prezent încheiat, condus spre ultimele sale consecinţe prin poeţii aşa-numitei generaţii '90 (Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Marius Daniel Popescu etc.). Trebuie precizat din capul locului că nu toţi poeţii optzecişti manifestă în discursul lor clare opţiuni tranzitive. Însă pe toţi îi interesează cu evidenţă trei probleme, formulate cu toată responsabilitatea, dincolo de orice metafizică spectaculară: realitatea, cititorul şi limbajul poeziei, regîndit acum în dimensiunea lui comunicativă. Ei nu cred în acea simbolistică ieftină mimînd eroismul condiţiei umane sau tragedia autohtonă a clasei ţărăneşti, nu mai agreează orficul şi oracularul, originile şi increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană, nu mai cunosc mirarea acelui subiect care-şi priveşte mîinile şi constată că ele sînt absurde, ei nu mai inventează false probleme şi false limbaje, ci vor să aducă poezia cît mai aproape de autenticitatea vieţii şi a comunicării de zi cu zi.

Aceasta nu înseamnă că ei vor evita în totalitate metaforele, simbolurile, procedeele poetice cunoscute, că vor ajunge să scrie aşa cum vorbesc, fără nici un fel de precauţie tehnică, practicînd o rostire albă, amorfă, elementară. Însă aceşti poeţi vor arunca în derizoriu toată gravitatea poeziei generaţiei lui Nichita Stănescu. Vor parodia teme, structuri, forme, subiecte, modalităţi de construcţie metaforică, atitudini şi tipare sintactice şi vor aduce poezia de la spontaneitatea ingenuă la ştiinţa construcţiei. Vor refuza gesticulaţiile grandilocvente, ezoterice, pentru că însăşi condiţia lor socială marginală le va interzice să fie nişte poeţi ai gesturilor superioare, teatrale. Vor încerca să privească realitatea cotidiană cu ochii deschişi, recurgînd, în nu puţine cazuri, la aluzia şi sugestia ironică doar pentru a putea comunica şi ceea ce nu se putea comunica în mod direct.

Poezia optzecistă este o poezie puternic legată de contextul socio-cultural în care ea s-a născut şi care constituie cîmpul ei predilect de explorare. O dată cu ea criteriul poeticului cunoaşte o răsturnare spectaculoasă. Importantă nu mai e acum poezia ca spaţiu al unei atemporalităţi privilegiate, ci realitatea ca loc al tuturor tensiunilor vieţii, important nu mai e acum eul metafizic, ci eul biografic al celui care scrie.

Mulţi optzecişti sînt nişte deconstructori şi nişte parodişti ai limbajelor poetice care-i preced. Într-un poem astăzi celebru, *O seară la operă*, Mircea Cărtărescu parodiază toată poezia românească de la Iancu Văcărescu la Nichita Stănescu. Ion Stratan e, printre altele, un autor de *ready-made*-uri caragialiene. Florin Iaru dovedeşte o redutabilă vervă satirico-parodică de factură intertextuală. Cert este că

optzeciştii nu mai pot lua în serios nimic din toată mitologia poeziei moderniste.

PUNCTE DE VEDERE TEORETICE. Poetica modernistă e repudiată cu vehemenţă, fără nici o ezitare. Iată o intervenţie din 1986 a lui Mircea Cărtărescu:

O linişte imensă, suspectă, emană din întreaga poezie modernistă în acest secol neliniştit. Astăzi, caracterul dictatorial al văzului în poezie, cu tot ce implică el (renunţarea la umanism, la comunicare, la plăcerea lecturii, la căldura şi catifelarea vocii) a căpătat proporţiile unui dezastru. Poezia a rămas fără public iar poetul a ajuns să nu se mai poată exprima pe sine însuşi în propriul său text, să producă lucruri străine de persoana sa reală. Din poemele unui modernist, chiar remarcabile estetic, nu putem şti cine este de fapt acel poet, cum trăieşte, ce gîndeşte despre viaţă. Frîngerea punţilor dintre text şi referent, salutară la sfîrşitul secolului trecut, a devenit azi insuportabilă. Nu se mai poate respira în nişte tipare poetice care pierd denotatul într-o pulbere de conotaţii.[242]

Un alt lider teoretic al generaţiei, poetul Alexandru Muşina, susţine încă din 1982, cînd literatura optzecistă se afla abia la începuturile ei, necesitatea unui *nou antropocentrism*, caracterizat prin „centrarea atenţiei pe fiinţa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existenţa noastră de aici şi de acum şi o anume «claritate a privirii»“[243]. El afirmă, de fapt, cauza unui nou sincronism, arătînd că toată poezia mondială postbelică a început de mult să se apropie de viaţa de toate zilele, prin asumarea cîtorva noi trăsături:

Poeţii redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întîmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzaţiilor „nemediate“, a „privirii directe“. Resurecţia obiectivismului american de după 1950 e semnificativă. Privirea trebuie să fie „obiectivă“, în sensul că între ea şi realitate nu trebuie să se interpună lentilele diverselor mitologii, clişeele culturale etc. Aceasta îi conferă un plus de claritate, de autenticitate [...]. În acelaşi timp, poezia devine mai *personală*, creşte *angajarea existenţială* vizavi de propriul text. [...] Mai *modestă* totodată, mai puţin supra sau paraumană, mai puţin mitică şi mai mult cotidiană se vrea această poezie. Mai mult chiar, atît în „producerea“ cît şi în interpretarea poeziei, accentul se deplasează [...] de la *text* la *receptor*, de la *intensitatea stilistică* la *intensitatea comunicării*.[244]

Alţi poeţi optzecişti susţin idei similare. Lui Matei Vişniec importantă i se pare relaţia dintre poezie şi individualitate:

Singurul loc în care poezia poate semnifica ceva este lumea contemporană individuală. Acolo, în firea fiecăruia, poezia mai poate modela ceva şi din aceste mici şlefuiri ale crudităţilor noastre intime se mai poate aprinde o undă de comunicare normală între indivizi cu creiere identice şi cu viziuni diferite. Poezia poate umaniza, dar nu în marşuri şi în misiuni de umanizare.[245]

Romulus Bucur consideră că esenţială în noua retorică a poeziei anilor '80 este „senzaţia de autenticitate“[246]. Nichita Danilov caută notele caracteristice ale noii percepţii vizuale:

Artistul nu comentează şi nici nu e nevoie să comenteze asupra celor înregistrate de privirea sa. Văzul său „nu e doar o oglindă neutrală şi indiferentă", ci „o oglindă activă, care interpretează văzînd şi vede interpretînd". El „nu priveşte cu ochii, ci prin intermediul ochilor, priveşte cu conceptele".[247]

Liviu Ioan Stoiciu constată:

...noul poet reactualizează legătura de suflet şi inimă cu aceeaşi lume din jur, cumva altfel decît înaintaşii: mai puţin egoist, să zicem, mai puţin conformist cu sine, nu atemporal şi nu fără un spaţiu definit („aici" şi „acum" îi sînt stăpîni, în căutarea personalităţii originare)... Noul poet ia „omul şi viaţa" aşa cum sînt: ce e fiinţa noastră în întreaga sa complexitate de sistem anatomobiologic, psihic, moral, cognitiv.[248]

La rîndul ei, Simona Popescu pledează pentru o regăsire a dialogului poeziei cu cititorul printr-un limbaj al imedierii:

Cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, ne-mediat, multifuncţional, care să-şi recîştige *funcţia de comunicare* reală, cu implicaţii morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte.[249]

În realitate, toate aceste caracteristici ale poeziei optzeciste sînt elementele unui program formulat cu luciditate, de acei poeţi cu o mai pronunţată conştiinţă teoretică încă din momentul cînd ei abia se pregăteau să debuteze. Iată o descriere cvasicompletă – devenită astăzi, după consumarea parţială a istoriei acestei poezii, de o mare exactitate – a principiilor care animă scrisul generaţiei '80, făcută de Magdalena Ghica (Magda Cârneci) într-un răspuns la o anchetă intitulată *Dreptul la timp* a revistei *Echinox*, din 1979:

Nimeni, cred, nu mai poate nega existenţa unei „generaţii '80", dar nu „în virtutea unei similitudini cu individualitatea generaţiei '60", ci, dimpotrivă, în virtutea unei asumări şi depăşiri polemice a acesteia. S-a observat deja (şi s-au „clasat" în concepte) „reificarea" realului şi a discursului acestei poezii, „prozaismul" ei căutat, anexarea celor mai diverse şi mai contradictorii domenii ale imanentului şi imaginarului, fără nici o limitare, fără nici o pudoare, fără vechile prejudecăţi şi pretenţii, instituind poate altele, o asumare „la sînge" a lumii şi implicit o angajare mult mai profundă, mult mai subtilă, mai nuanţată, dar prezentă întotdeauna, în condiţia ei.

De-metaforizarea şi directeţea discursului, o retorică discursivă şi complexă, de largă respiraţie şi amploare, tonul „delíricizat" şi „banalizat", construcţia pe mai multe etaje şi mozaicată a versului. Asumarea ironiei şi comicului, a grotescului şi derizoriului, ca pe categorii la fel de capabile (şi poate mai oneste, mai critice, mai implicate) să „dezvăluie esenţa", ca şi tragicul, liricul, ori sublimul.

Asumarea, din interior şi fără false alarme, temeri, clamări, a condiţiei umane şi a societăţii tehnologice contemporane, cu binele şi răul ei, nu numai la nivelul vocabularului ci şi la cel al construcţiei interioare a versului, la nivelul sintaxei, dacă se poate spune astfel, la nivelul intim al imaginii, şi mai ales la nivelul unui mod nou de a simboliza şi a gîndi simbolul.[250]

ACOLADĂ. Dacă ar fi să recapitulăm trăsăturile relevate pînă acum, am putea face următorul inventar de concepte: referent, denotaţie, „nou antropocentrism", claritate, biografie, cotidian, senzaţie, obiectivism, autenticitate, angajare existenţială, (re)umanizare, comunicare, individualitate, personalitate, om concret, livresc, limbaj tranzitiv, reificare, prozaism, imanenţă, imaginar, demetaforizare, directeţe,

delirícizare, banalitate, ironie, comic, grotesc, derizoriu, societate tehnologică, sintaxă, imagine, simbol. Sînt concepte astăzi implacabile atunci cînd e adusă în discuție poezia autorilor citați mai sus sau cărțile altor optzeciști și postoptzeciști ca Marta Petreu, Călin Vlasie, Ioan Flora, Traian T. Coșovei, Ion Stratan, Elena Ștefoi, Emil Hurezeanu, Petru Romoșan, Augustin Pop, Viorel Mureșan, Aurel Pantea, Liviu Antonesei, Virgil Mihaiu, Gheorghe Iova, Ioan Moldovan, Gheorghe Ene, Traian Ștef, Dumitru Chioaru, Andrei Bodiu, Mihai Ignat, Dumitru Crudu, Marius Daniel Popescu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu și încă mulți alții.

N-a fost în intenția acestei foarte rapide priviri asupra metamorfozelor poeziei românești în relația ei cu tranzitivitatea să treacă și la analize de text sau să prezinte cît de sumar personalitatea poetică a celor enumerați mai sus. Am preferat o caracterizare în bloc, și asta nu din motivul că generația '80 e încă o generație nedecantată valoric, ci datorită faptului că această generație, prin masiva ei acțiune colectivă, impune în poezia noastră a anilor '80 o nouă paradigmă a sensibilității, un nou canon retoric – cu valoare de noutate, însă avînd deja o bogată tradiție în poezia americană și europeană – care se constituie, într-un fel, în piatra de mormînt a modernismului românesc de factură reflexivă.

Elementele tranzitive sînt, cum se poate vedea și din inventarul de concepte alcătuit mai sus, precumpănitoare în discursul acestei generații. Deschiderea poeziei optzeciste spre cititor, spre real, spre un limbaj transparent și autentic, spre biografie și confesiunea directă sînt date incontestabile, confirmate astăzi și de textele unor foarte tineri poeți, afirmați în marea lor majoritate în ultimul deceniu, care, în ciuda unor orgolioase declarații delimitative, nu fac altceva decît să continue, într-o notă denotativă mai puternică și printr-o agresivitate lexicală sporită, acest model.

Am văzut de-a lungul discuției din acest capitol că modelul tranzitiv reprezintă unul dintre cele trei aspecte ale poeziei lumii moderne, așa cum s-a conturat ea după 1850. Există o mulțime de motive care mă îndreptățesc să afirm că în momentul de față acest model e cel mai dinamic dintre ele, fiind în bună măsură inclus, ca un element de consistență, în noua paradigmă a postmodernității. Faptul că din anii '70-'80 încoace, în România a început să se scrie un alt fel de poezie – avînd la bază tocmai această conștiință tranzitivă – ține de același proces de sincronizare a literaturii noastre cu literatura lumii occidentale.

Un lucru este cert: această schimbare de limbaj și atitudine ar fi fost mult încetinită dacă marii poeți analizați în capitolul de față, la care se adaugă imediat opera capitală a lui Eliot și Pound, nu ar fi făcut parte din lecturile de căpătîi ale tinerilor poeți români din anii '80.

Poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, fapt pe care îl putem constata urmărind producția poetică autohtonă din ultimii douăzeci de ani, în care, ca și în cazul oricărui alt tip de poezie, valoarea este asaltată de non-valoare, talentul de impostură, știința construcției exacte de diletantismul cel mai pedestru. Însă cîteva nume certe, reprezentative pentru acest tip de poezie, există deja. Fie că a intrat sau nu în faza sa postmodernă, trebuie spus că poezia românească de azi își găsește în dimensiunea tranzitivă a actului poetic un element de forță. El merită să fie analizat cîndva cu toată atenția, într-un studiu de amploare, care să despartă definitiv apele de uscat.

14. Repede ochire retro/prospectivă

AMERICANI ȘI EUROPENI. Cîteva scurte concluzii și ipoteze explicative se impun acum. N-am urmărit în secvențele anterioare proiectarea unei adevărate istorii a poeziei tranzitive, prin inventarierea tuturor „cazurilor" reprezentative. De altfel, criteriul selectării și discutării autorilor incluși în această panoramă n-a fost atît unul istoric, cît mai degrabă unul morfologic și „geografic". Am ținut însă seama și de principiul înlănțuirii cronologice și am încercat în unele cazuri (Montale, Bacovia, Maiakovski) să propun interpretări neortodoxe, în consonanță cu teoria tranzitivității schițată la început.

Cum s-a putut constata, ideea de tranzitivitate nu are doar o valoare lingvistică sau stilistică. Ea privește și relația celui care scrie cu cititorul și felul în care creatorul își concepe propriul eu. Am încercat să țin seama de toate distincțiile teoretice inițiale și să nu le aplic abuziv asupra operei autorilor comentați. E limpede, de pildă, că Pessoa nu este doar un poet tranzitiv, că problema ermetismului poeziei lui Montale nu e chiar atît de simplă și clară pe cît am lăsat să se înțeleagă, că Anna Ahmatova e încă o prizonieră a poeziei de tip *versus*, că tranzitivitatea lui Frost conține și destule aspecte simbolice etc.

Dincolo de aceasta, discuția din acest capitol n-a urmărit doar textele poetice în sine, ci și, sau mai cu seamă, aspectele teoretice ale tranzitivității, depistabile în unele texte de poetică personală ale celor analizați, aspecte care – vedem acum – pot conduce la conturarea retroactivă și a unei alte paradigme a poeziei moderne, paradigmă ce pare astăzi, pentru multă lume, o pură descoperire postmodernistă.

Această scurtă istorie a poeziei tranzitive conține o mulțime de poeți americani. Destule nume importante au fost lăsate pe dinafară: Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, W.H. Auden, Elisabeth Bishop, John Berryman și alți poeți mai tineri. Mă simt obligat să precizez că nu sînt neapărat un cititor fascinat de poezia americană modernă și contemporană. Probabil însă că iluzia contrară s-a produs.

Şi totuşi, relativ la problema tranzitivităţii, trebuie să recunoaştem că, dacă în cazul europenilor ne aflăm în faţa unor situaţii izolate, în ce-i priveşte pe americani, începînd cu Whitman, la ei putem descoperi o mentalitate comună, specifică, veche de aproape un secol şi jumătate, constituită într-un model cultural alternativ. Nu mi se pare deloc întîmplător faptul că T.S. Eliot (care a fost englez) şi Ezra Pound (care a fost american) sînt doi poeţi atît de greu de încadrat în tipare, pentru că ei se află pe o linie de interferenţă a reflexivităţii cu tranzitivitatea. Ar fi de văzut într-un studiu aplicat în ce măsură modelul poeziei moderne instituit de Poe, Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud a fost modificat de apariţia în poezia europeană a deceniilor II-IV din secolul trecut a scrierilor lui Eliot şi Pound.

Însă în ce priveşte poezia reflexivă, modelul lui Hugo Friedrich (în care cei doi mari poeţi nu pot fi încadraţi) e destul de exact. El nu poate fi pus sub semnul îndoielii, e complex şi nuanţat, se întemeiază pe analize şi exemple mai mult decît convingătoare, reuşind să inventarieze aproape toate simptomele poeziei reflexive. Acest model are un singur defect: e reductiv şi parţialist, el vorbeşte doar despre una din feţele poeziei moderne.

Astfel încît, dacă e să căutăm în poezia secolului nostru o noutate alta decît cea descrisă şi teoretizată de Hugo Friedrich sau Carlos Bousoño, atunci va trebui să mergem la sursele pe care am încercat să le evidenţiez aici. Sînt şi alţi poeţi care ar fi putut fi aduşi în discuţie. În aria poeziei europene am fi putut avea în vedere alte cîteva nume: Pasternak, Pavese, Ritsos, Prévert, Elitis (cel din ultimele poeme), Voznesenski, Vallejo, chiar dacă ele nu reprezintă tranzitivitatea la modul integral.

DISCRIMINĂRI SOCIO-CULTURALE. Dar să revenim la poeţii americani, pentru că directeţea discursului poetic şi interesul pentru viaţa de zi cu zi a omului modern sînt, în ce-i priveşte, aspecte în timp devenite banale. Cum se poate astăzi constata, esenţial pentru întreaga evoluţie a poeziei americane este momentul Whitman şi nu momentul Poe – poet de o deosebită importanţă pentru noi, europenii, şi mai ales pentru poezia franceză modernă, aflată sub semnul lui Baudelaire, Mallarmé şi Valéry.

Nu are rost să mai trecem încă o dată în revistă trăsăturile poeziei whitmaniene. Că poezia americană a fost într-un fel obligată să se dezvolte în sensul poeticii impuse de volumul *Fire de iarbă* ne-o pot dovedi şi aceste consideraţii ale lui Petru Comarnescu, făcute într-un moment în care mulţi dintre poeţii de peste Ocean aduşi în discuţie în cadrul acestei cărţi nici nu existau:

Noua poezie americană, antiromantică, antididactică, antisentimentală, este o poezie vie, radicală, ştiinţifică, adîncind psihologia omului, exprimîndu-i suferinţele,

nevoile, elanurile, aducînd umor, ironie, dar şi profetism şi generozitate socială [...]. Poeţii noi iubesc viaţa şi lumea, chiar dacă sufăr mai tare încă decît ceilalţi, din pricina sensibilităţii lor sau nu pot înţelege totul. Realismul lor social este considerabil lărgit, iar întrebuinţarea vorbirii curente, a viziunilor şi sonorităţilor unui secol maşinist, a procedeelor ştiinţifice şi gazetăreşti – îmbinate adesea cu o vastă cultură umanistă – le conferă mijloace de expresie mult mai variate şi mai adecvate, apropiindu-i pe ei, poeţii, de ceilalţi muritori cu care se identifică deplin.[251]

Am văzut că realismul poeziei directe, care se apropie de viaţă şi democratizează relaţia cu cititorul, a fost sesizat şi de Carlos Bousoño în studiul său, *Teoria expresiei poetice*, în legătură cu unii poeţi europeni, însă acolo părea să fie vorba doar de o excepţie care confirmă regula poeziei reflexive. De ce acest realism s-a manifestat cu precădere, încă de la începuturile secolului trecut, în poezia de limbă engleză, e o chestiune la care nu se poate răspunde aici, doar în cîteva rînduri şi fără aportul unor serioase observaţii de etno-sociologia culturii. Există însă cîteva adevăruri ale metamorfozelor poeziei de la 1850 încoace care nu pot fi trecute cu vederea.

Dacă-l excludem pe Poe, ca neeuropean, cei trei părinţi ai modernităţii – după părerea cvasiunanimă a criticilor de poezie –, Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé, au fost francezi. Simbolismul este o direcţie poetică ale cărei linii de forţă au fost trasate în arii culturale de limbă franceză (incluzîndu-i aici şi pe belgienii Maeterlinck şi Verhaeren). Unul dintre cei mai importanţi teoreticieni ai modernismului, în artele plastice şi în poezie, Apollinaire, a fost animatorul vieţii literare şi artistice pariziene din primele decenii ale secolului trecut. Suprarealismul, care reprezintă, după părerea mea, momentul de vîrf atins de estetica poeziei reflexive, chiar dacă ilustrat de o grupare eterogenă de poeţi, l-a avut ca lider pe francezul André Breton şi s-a născut în Franţa anilor '20. După cum se ştie, cultura franceză a avut o mare putere de penetraţie în tot spaţiul europen, atît în a doua jumătate a secolului XIX, cît şi în prima jumătate a secolului XX. Toate aceste constatări nu pot avea o valoare întîmplătoare.

Poezia reflexivă pare să fie o poezie specifică culturilor romanice în general. Din cei 17 poeţi selectaţi cu texte reprezentative în *Anexa* la *Structura liricii moderne,* 13 sînt francezi, spanioli şi italieni. Să fie aceasta o constatare fără semnificaţie? De ce însă spaţiul cultural romanic al epocii moderne se dovedeşte un spaţiu al dezumanizării, al iraţionalităţii, al transcendenţei fără substanţă, al evaziunii din prezent şi al irealismului? De ce realismul, gustul vieţii, preferinţa pentru limba curentă, „populismul" şi, cum spune acelaşi Petru Comarnescu, asumarea „viziunilor şi sonorităţilor unui secol maşinist", simpatia faţă de formele civilizaţiei moderne sînt mai caracteristice poeziei americane de la Whitman încoace?

Un prim răspuns ar putea fi acela că începînd cu a doua jumătate a secolului XIX, lumea culturii europene, asaltată de enormul val al schimbărilor economice şi tehnologice, şi dominată – prin tipar,

reclamă, jurnalistică, producţia de masă în domeniul cărţii - de vizual şi uniliniaritate, devine o lume pîndită de pericolul stereotipiei şi al depersonalizării. Poezia reflexivă apare astfel ca o reacţie la ameninţările unui mediu de viaţă mult prea pozitivist:

Într-o lume în care socializarea, standardizarea şi uniformitatea creşteau, scopul era de a sublinia unicitatea, caracterul pur personal al experienţei; într-o lume a raţionalităţii „mecanice", scopul era de a afirma alte moduri prin care fiinţele umane să se poată exprima şi de a privi lumea ca pe o serie de tensiuni emoţionale care urmează o logică diferită de cea a lumii raţionale şi sesizabilă numai în imagini disociate sau în reveriile curentului conştiinţei.[252]

Nu doar poezia metaforică a unicităţii psihice şi a dispersiei sintactico-semantice se înscrie în acest context, ci şi, în proză, aşa-numita mişcare *stream of counsciousness*, care va duce, cum am văzut cu o altă ocazie, la apropierea romanului de tehnicile discursului liric.

Trăind în aceeaşi lume modernă a proliferării tehnologice, doar că lipsită de o tradiţie culturală consistentă şi de cultul ierarhiilor sociale, scriitorii americani au mai puţine responsabilităţi în raport cu mitul, metafizica şi unicitatea psihică a fiinţei umane şi ei devin promotorii unui realism comportamental şi ai unui discurs tranzitiv avînd o mai mare încărcătură de autenticitate, de umanitate în ultimă instanţă. Diferenţa dintre ei şi europeni e una de opţiune în planul sistemului de valori ale vieţii, nu de grad de civilizaţie.

ANALITIC ŞI SINTETIC. Trebuie, mai departe, să revenim, măcar pentru un moment, la distincţia lui Bousoño dintre caracterul analitic al limbii comune şi caracterul sintetic al limbii poeziei, ca şi la observaţia mea că analitismul şi sintetismul sînt, de fapt, nişte trăsături ale însuşi spaţiului poetic în posibila sa organizare tipologică. Or, se poate constata fără prea mari eforturi că poezia tranzitivă e mai analitică decît cea reflexivă, nu numai la nivel lingvistic şi stilistic, ci şi prin conţinutul şi scopurile sale. Imagismul, obiectivismul, biografismul lui Lowell şi „proiectivismul" lui Olson sînt ideologii poetice tutelate de voinţa descompunerii realului, a limbii şi a individualităţii în factorii lor constitutivi.

În poezia americană realitatea în întregul ei e retrasă de sub egida simbolurilor şi corespondenţelor transcendente şi analizată, detaliată în unităţi minimale, desfăşurată în secvenţe, transformată într-o suprafaţă de suprafeţe. Ne aflăm în faţa unei poezii alcătuite din straturi de aparenţe suprapuse care nu învelesc în ultimă instanţă nici un miez şi nu au de ascuns nici un mister. Să fie acesta un efect al structurii limbii engleze, mult mai net disociativă în modul său de raportare semantică la lume şi mult mai relaţională în planul raporturilor sintactice? Putem spune că istoria limbii engleze este istoria îndepărtării ei de structurile flexionare ale exprimării?[253].

Marshall McLuhan, în cunoscuta sa lucrare *Galaxia Gutenberg* și în linia întregii sale demonstrații asupra importanței scrisului și tiparului în dezvoltarea umanității, notează:

Flexiunea este firească pentru o cultură orală sau auditivă, deoarece este o formă de simultaneitate. Cultura alfabetică fonetică tinde să reducă puternic flexiunile în favoarea gramaticii poziționale vizuale.[254]

Filosoful citează mai departe opinia unui lingvist contemporan care vede în mutarea accentului de pe elementele flexionare pe cele relaționale un eveniment cu consecințe importante în spațiul sensului. Iată despre ce este vorba:

Tendința generală de a înlocui flexiunea prin cuvinte distincte este schimbarea cea mai amplă și mai radicală din toată istoria limbilor indo-europene. Ea este semnalul și, totodată, rezultatul unei conceptualizări mai clare a relațiilor. *În general, flexiunea mai curînd sugerează decît exprimă relația* [...]. Putem spune că relația poate fi legată de un cuvînt distinct numai cînd ea e resimțită cu un considerabil grad de claritate. Relația dintre concepte trebuie ea însăși să devină concept. În privința aceasta, *tendința de a exprima relația prin cuvinte distincte este o evoluție spre precizie.*[255]

Să reținem din aceste observații ideea că limbile flexionare favorizează, prin cazuri și declinări în primul rînd, sugestia și reduc posibilitățile exprimării directe. Limbile analitice – și engleza poate fi considerată limba cu caracterul analitic cel mai marcat dintre toate limbile indo-europene – pun accentul pe claritate, precizie și exactitatea conceptuală a cuvintelor. O limbă analitică e deconstrucționistă și anti-poetică prin chiar natura ei: nu învăluie, ci dezvăluie, nu ascunde, ci arată, nu sintetizează, ci descompune.

Nu poate fi, prin urmare, o întîmplare faptul că gramatica generativă și transformațională e un produs al mediului lingvistic american și n-ar trebui să ne mire că această gramatică se aplică cu destulă dificultate la acele limbi europene mai pronunțat sintetice în structura lor lingvistică de bază. Nu e, de asemenea, lipsit de semnificație faptul că filosofia empiristă (Loke și Hume) și cea analitică (Școala lui Moore) se afirmă în același spațiu englez din care, la 1800, Wordsworth își lansează manifestul său antiromantic și antimitizant, care cere poeziei precizie, directețe și asumarea pozitivității existenței.

Putem spune mai departe că structura analitică a unei limbi e susceptibilă de a impune o viziune și o gîndire de aceeași factură asupra omului și asupra universului, însă în ce privește poezia ultimului secol și jumătate nu putem scăpa din vedere nici modificările esențiale pe care tehnologiile lumii moderne le-au adus percepției și comportamentului uman. McLuhan e înclinat să pună aceste modificări pe seama izolării celorlalte simțuri de simțul vizual care devine, prin tipar și scris, hegemonic, favorizînd „separarea funcțiilor, analiza componentelor și izolarea momentului"[256]. Lucrurile sînt însă și mai complicate, pentru că astfel însăși viața interioară a omului devine o colecție de instantanee psihice ce nu mai pot da sentimentul comunicării

dintre subiect şi lume. Iată ce spune Georges Poulet despre conştiinţa omului modern:

Modificările care o afectează pe rînd pot, într-adevăr, succedîndu-se, să-i dea ideea unei durate interioare. Dar această durată, constînd din moduri care se înlocuiesc reciproc unul pe altul, nu este nicidecum durata ființei gînditoare: este doar durata ansamblului succesiv al gîndurilor omului. Despărţită de durata lucrurilor şi chiar de cea a modurilor sale de existenţă, conştiinţa umană se află redusă la o existenţă fără durată. Ea aparţine întotdeauna momentului prezent.[257]

NOUA CONDIŢIE. Această nouă condiţie a omului, apărută abia o dată cu noul context al lumii moderne, declanşează un anume schizoidism al conştiinţei: fie fuga spre o transcendenţă care nu mai e de găsit şi dorinţa de a nu distruge prin reflecţie pozitivistă „corola de minuni a lumii", (poezia reflexivă), fie rezumarea la prezentul senzaţiei şi al perpetuei tranzienţe (poezia tranzitivă).

Frank O'Hara, de pildă, este un poet care renunţă să descrie fiinţa, pentru a descrie trecerea ei prin lume, iar următoarele observaţii ale lui Georges Poulet par anume ocazionate de poezia sa:

A descrie trecerea nu înseamnă doar a sesiza eul într-un obiect care se estompează de la sine, pentru a-l lăsa să apară şi mai bine [...]. Înseamnă a surprinde eul în clipa în care hazardul îi înlătură forma sa veche şi îi impune una nouă.[258]

Or, „trecerea" înseamnă percepţie, viaţă cotidiană, instantaneu, rularea planurilor, imagine dinamică, efulguraţie, epifanie, acea revelaţie în ordinea imediatului şi a banalităţii despre care vorbea undeva William Carlos Williams.

Toate aceste elemente sînt specifice poeziei tranzitive a lumii moderne. Ele sînt implacabil cuprinse în ecuaţia modernităţii şi nu reprezintă o descoperire postmodernă, cum mai cred unii teoreticieni. Postmodernismul nu face altceva decît să ducă aceste trăsături la ultimele lor consecinţe.

Prin urmare, de cîte ori se spune despre unii poeţi europeni că ei au fost influenţaţi de poezia engleză şi americană e posibil să se facă o afirmaţie grăbită. Nu de influenţe la nivelul conţinutului şi temelor este vorba, ci de o modificare a punctului de vedere asupra poeziei, care nu mai este, prin nici un element al său, acela impus de simbolism, expresionism şi suprarealism. Faptul că această viziune analitică, empirică, democratică şi non-simbolică e mai proprie unei anumite limbi nu conduce în mod necesar, în zona de contact dintre culturi, la fenomene de mimetism şi epigonism.

Ar trebui să luăm în considerare şi faptul că poate tocmai ultimele 5-6 decenii ale secolului trecut sînt simptomatice pentru o schimbare a viziunii noastre despre om şi lume, proces încă în curs, ale cărui limite şi scopuri nu sînt încă foarte clare. Ne aflăm în interiorul acestei mişcări şi nu putem face abstracţie de ea, nu ne putem sustrage fluxului ei. Orice pretenţie de opinie obiectivă asupra a ceea ce se

întîmplă e obiectivă doar pe jumătate, pentru că nu putem gîndi ceea ce se întîmplă cu lumea noastră în mişcare decît aflîndu-ne noi înşine în mers.

Trebuie oare să numim această metamorfoză generalizată *postmodernism*? Nu noi vom fi aceia care vom impune viitorului eticheta a ceea ce se petrece acum. Mulţi poeţi ai celei de-a doua jumătăţi a secolului XIX s-au considerat „decadenţi". Astăzi, pentru noi, ei sînt nişte simbolişti, deşi cuvîntul „simbolism" are în continuare un sens destul de imprecis. În schimb, cuvîntul „decadent" are deja o nuanţă peiorativă. El pare să fi ieşit din sfera faptelor estetice. Noţiunea de *modernism* e şi ea o noţiune instituită *post factum*, din perspectiva istoricizării unor tendinţe ce s-au dovedit în timp subsumabile unor principii unitare.

Această nouă mişcare de regenerare a poeziei şi a valorilor pe care omul le acordă lumii şi propriei sale individualităţi vine de peste Ocean. Principiile ei de bază au fost, totuşi, schiţate în Anglia începutului de secol XIX, prin Wordsworth. Putem folosi aici teoria mutaţiei valorilor estetice a lui Lovinescu, ţinînd însă seama de faptul că există culturi care îşi pun definitiv amprenta pe imaginea unei mişcări sau a alteia. Clasicismul e grecesc, manierismul e italian, barocul e spaniol, romantismul e german, realismul e rusesc, simbolismul e francez şi aşa mai departe.

Generalizările acestea nu ne pot în ultimă instanţă servi la nimic. Postmodernismul, fie el înţeles şi ca una dintre feţele modernităţii[259], nu este astăzi american, aşa cum nu este nici italian sau spaniol. Dacă el există cu adevărat, atunci el caracterizează o întreagă lume globalizată, integrată în circuitul mondial de valori culturale.

V. CELE CINCI DIMENSIUNI

1. ACTUL DE LECTURĂ ȘI PREMISELE LUI

CONTACTUL LEXICO-GRAMATICAL. Lectura unei poezii este înainte de toate o experiență a lizibilității. Stabilirea contactului cu textul pe care îl avem în față este o operație hotărîtoare, căreia în concretul actului de a citi nu i se acordă întotdeauna atenția cuvenită. Faptul acesta se explică – paradoxal – tocmai prin ideea că poezia este un alt fel de limbaj decît limbajul obişnuit şi că, prin urmare, ea obligă la o lectură diferită de lectura obişnuită.

De unde reacția spontană a unei lecturi grave, suspicioase, exigente, „de nivel înalt", pe care orice text poetic pare să o impună de la sine. Nu e, totuşi, prea mult? Poezia nu are, şi ea, o gramatică şi un lexic, ca oricare alt text, şi nu de aici trebuie, în fond, să pornim? Iar contactul cu acest text nu înseamnă de la bun început o reacție: plăcere, interes, stupoare, iritare, opacitate, curiozitate etc., ceva din toate acestea?

Poezia nu se citeşte ca un ziar sau ca un *policier*, toată lumea ştie acest lucru. Şi totuşi, orice primă lectură a unui text poetic, fie ea oricît de rapidă şi deformatoare, prin grabă şi neadecvare, este în multe privințe edificatoare. Ea ne spune foarte multe adevăruri despre ceea ce citim. Unele observații pe care le facem nici nu sînt întotdeauna conştientizate, pentru că citind noi sîntem prizonierii spațiului verbal pe care îl parcurgem. Retroactiv ne putem da însă seama de existența lor. Orice poezie ne impune prin simpla ei evidență de limbaj organizat determinările implacabile ale propriului discurs.

Pierre Macherey, autorul volumului *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), arată că actul lecturii înseamnă supunerea celui care citeşte la nişte constrîngeri specifice, implacabile:

Discursul operei, prin linearitatea sa obstinată, instituie o anumită formă de necesitate: el avansează, se dezvoltă, ineluctabil, în cadrul pe care i-l dau propriile

sale limite. Această linie nu este fragilă decît în aparență: nimic nu permite ca ea să fie întreruptă, schimbată [...]. Textul e instalat sistematic în limitarea sa: nu poți să faci nimic pentru a-l scoate din el însuși sau pentru a-l confrunta cu el însuși în căutarea unei adevărate consistențe.[1]

Există, prin urmare, acest nivel instantaneu al lecturii, la care explicația și interpretarea nu au încă ce căuta. Ca orice alt tip de comunicare verbală, poezia este concretizarea unui limbaj cu o anume semantică avînd efecte imediate în planul receptării. Citim o poezie și putem spune numaidecît dacă ea ne respinge sau ne atrage, dacă ea ne are în vedere pe noi, cititorii, în mod direct sau ne întîmpină încă de la primele ei rînduri prin distanță și răceală. Vocabularul, sintaxa, procedeele poeziei sînt mai transparente sau mai obscure. Opacitatea pare uneori totală. Citind, ni se pare că putem descifra textul pe care îl avem în față imediat, fără nici o dificultate, sau abia după o vreme, după cîteva lecturi reluate concentric. Descoperim astfel că poezia pe care o avem în față e simplă sau complicată, scrisă într-o gramatică normală și într-o limbă apropiată de cea vorbită sau, dimpotrivă, într-un „jargon" ce se lasă greu tradus. De multe ori traducerea aceasta se dovedește imposibilă.

Orice lectură își impune gradul ei de implacabil. Actul de lectură e acela care ne determină și, în ultimă instanță, ne construiește ca cititori. Însă totul pornește de la acest prim cerc, al lizibilității lexico-gramaticale. Toate celelalte condiționări sînt efectele lui. Într-o carte intitulată *Retorica lecturii*, Michel Charles vorbește despre faptul că lectura îl poate constrînge sau îl poate lăsa liber pe cititor, despre „textul care își *comandă* lectura", despre lectură ca „parte a textului *înscrisă* în text"[2]. Toate acestea înseamnă lizibilitate, adecvare impusă, conștiința faptului că textul poetic trebuie privit, ca orice obiect exterior, potrivit alcătuirii sale particulare.

ACTUALITATE LINGVISTICĂ ȘI EXPRESIVITATE INVOLUNTARĂ. Orice lectură a oricărei poezii oferă informații imediate și despre contextul istorico-lingvistic în care ea se înscrie. Nu trebuie să fii un cititor profesionist pentru a-ți da seama dacă limba în care e scris un text poetic aparține timpului tău sau nu. Actualitatea sau inactualitatea unei poezii se fac simțite imediat, indiferent de caracterul reflexiv (opac) sau tranzitiv (direct) al limbajului în care ea e scrisă. Într-o bună măsură, poezia își dezvăluie natura, scopul și funcțiile încă de la nivelul său „epidermic", pur enunțiativ sau pur mimetic. Prima impresie de lectură este întotdeauna echivalentă cu un prim set de intuiții hermeneutice[3], poate cele mai consistente dintre toate. Pătrunderea ulterioară spre adîncimile textului este, de fapt, o rafinare progresivă a acestor impresii inițiale, nemijlocite.

Putem încerca să citim poezia ca pe oricare alt mesaj, ca pe oricare altă informație, fără să ținem seama de convenția spațiului în

care ne aflăm, şi tot acolo vom ajunge: din ansamblul lingvistic pe care îl avem în faţă vom înţelege ceva sau chiar foarte mult sau nu vom înţelege decît foarte puţin sau chiar nimic. Două exemple, luate absolut la întîmplare, care pot fi supuse acestei probe a primului contact: poezia *Boemă* (analizată într-un capitol anterior) a lui Bacovia şi poezia *Joc secund* a lui Ion Barbu.

Prima pare mult prea uşor de înţeles, inducînd în acelaşi timp suspiciunea că ea n-ar fi tocmai o poezie, ci farsa unui prozator plictisit de liniaritatea compactă a propriului discurs. Cea de-a doua provoacă un alt tip de perplexitate: ea vorbeşte despre o realitate imposibil de înţeles, deşi într-un limbaj de o muzicalitate seducătoare. Ce se ascunde aici? În cazul poeziei lui Ion Barbu cititorul se simte în acelaşi timp atras (la nivel muzical) şi respins (la nivel noţional) de ceea ce citeşte. El se află în faţa unei secvenţe lingvistice ce pare să sfideze nu doar înţelegerea, ci şi gramatica. Şi totuşi, în ciuda faptului că nu înţelege de la bun început poezia, cititorul simte că limbajul ei nu-i e cu totul străin. Şi el poate folosi în anumite contexte aceleaşi cuvinte, aceleaşi structuri morfo-sintactice care aparţin unui prezent cultural resimţit ca atare.

Oricît am dori să credem altceva, poezia e legată implacabil de contingenţa istorică a limbajului. Strict lingvistic vorbind, poezia se raportează la standardul comunicaţional al lumii sale, pe care poate să-l refuze, să-l submineze, să-l transforme, să-l confirme şi să-l prelungească în propriul ei spaţiu de existenţă, dar pe care nu poate niciodată să-l ocolească. Chiar şi atunci cînd urmăreşte să inventeze o limbă poetică cu totul nouă şi paralelă lumii obişnuite, poetul va porni de la o conştiinţă lingvistică determinată de momentul în care trăieşte. Poezia aparţine timpului său şi atunci cînd ea depăşeşte ideologiile specifice ale contextului în care se naşte şi se doreşte programatic paseistă, „anacronică". Poetul poate să scrie sau nu pe înţelesul cititorilor săi imediaţi, dar opera sa va exprima oricum o mentalitate comunitară cu privire la gramatica, vocabularul, posibilităţile şi limitele expresive ale limbii de care el se foloseşte.

Ca să revenim: lizibilitatea este o problemă a lui „aici şi acum". Trecerea timpului face întotdeauna din textul poetic realizat cîndva o problemă a lui „atunci şi acolo". De aceea, orice înţeles acordat unei poezii care nu mai aparţine timpului nostru este, mai mult decît în alte situaţii, o deformare, probabil o deformare iremediabilă ce poate fi teoretizată ca atare în tehnicile lecturii.

Există, de pildă, chiar în spaţiul românesc, o foarte interesantă teorie, aparţinîndu-i lui Eugen Negrici, a *expresivităţii involuntare*[4] care susţine, cu argumente deloc fragile, ideea că orice text inclus deja într-o istorie a discursului suferă iremediabile deformări „stilistice" la nivelul percepţiei, modificîndu-şi sensurile iniţiale. În viziunea lui Eugen Negrici această „deformare" e înţeleasă pozitiv, în sensul că

expresivitatea unui limbaj sporeşte în timp prin opacizarea nivelului său referenţial (literal). Cum orice opacitate lingvistică are virtuţi poetice, diacronia lecturii poate face ca un text să devină mai poetic decît este el în realitate şi chiar să transforme non-poeticul în poetic.

Ceea ce i se poate reproşa acestei teorii e faptul că ea vede în opacitate, ambiguitate, sugestie şi opulenţă semantică nişte trăsături invariabile şi ireversibile ale literarului şi ale poeticului. Or, cum s-a putut vedea pînă acum, din capitolele anterioare, acest punct de vedere e discutabil, pentru că el scoate încă o dată din joc cazul poeziei tranzitive, al acelor texte poetice bazate pe procedee aflate la gradul zero al expresivităţii.

EXTERIORITATEA LECTURII. Ce ne mai poate spune acest prim contact rapid cu o poezie? Cititorul ştie că poezia nu este un limbaj al nimănui. Indiferent de gratuitatea sau utilitatea sa, textul poetic are un scop şi acest scop poate fi intuit înaintea oricărei analize. Prin reliefurile limbajului şi prin tonalitatea sa generală, o poezie ne poate arăta imediat dacă preocuparea poetului a fost lumea sau propriul eu, relaţia dintre lume şi propriul eu, adevărul, frumuseţea, limbajul pur şi simplu, jocul cu formele şi motivele literare (prin parodie şi pastişă) sau educaţia, instruirea, moralizarea celui care citeşte, satirizarea unor stări de lucruri, glorificarea lor etc. etc. Putem astfel să înţelegem dacă poetul a urmărit să facă din textul său un mijloc de cunoaştere sensibilă, o formă didactică, satirică sau chiar propagandistică, un obiect estetic autonom, o replică, o construcţie mimetică, ceva care să sugereze muzica (vezi simbolismul) sau spaţiul plastic. Şi n-am enumerat aici toate posibilităţile şi scopurile actului poetic.

Pe de altă parte, nici riscurile de a absolutiza dimensiunile „euristice" ale acestui prim contact cu textul poetic nu trebuie scăpate din vedere. Observaţiile emise aici nu îl privesc atît pe cititorul specializat care este criticul literar, cît pe cititorul comun, normal alfabetizat, deţinător al unei minime culturi poetice achiziţionate în şcoală. Mi se pare că tocmai el este acela care, înainte de a se emoţiona sau înţelege, deţine o clară conştiinţă a faptului că textul pe care îl are în faţă este un obiect ce trebuie citit. Cititorul e un destinatar de mesaje şi înainte de a ajunge la natura mesajului el se confruntă cu o formă lingvistică. Orice lectură începe cu o situare în afara a ceea ce citeşti şi cu conştiinţa faptului că această situare externă nu este negociabilă.

Intrarea în spaţiul poeziei e condiţionată de intrarea în spaţiul textului. Criticii şi teoreticienii uită uneori acest lucru şi se lasă în voia propriilor prejudecăţi. Ei ştiu că poezia e altceva decît limbajul obişnuit şi pornesc în aventura lor explicativă sau analitică direct de la acest „altceva". Exterioritatea şi „inocenţa" celui care citeşte sînt astfel anulate din start şi nu în beneficiul actului hermeneutic. Exemplele pe care le putem aduce în discuţie sînt flagrante.

Deşi animată de cele mai bune intenţii ale mulării pe o interioritate onto-textuală originară, reconstituită în detaliile ei cele mai subtile, critica *de identificare* reprezintă ea însăşi un demers condiţionat din afară. Singura lui îndeptăţire e credinţa interpretului în posibilitatea unei apercepţii genuine a operei, prin străbaterea textului spre zonele matriciale ale creaţiei, într-o relaţie de la eu la eu. Dar este această credinţă mai mult decît o mistificare conştientă? Cel care citeşte nu poate nici să scrie, nici să simtă, nici să gîndească în locul celui care creează, ci cel mult să-i imite gesturile, să refacă într-un discurs secund nişte motivaţii mai mult bănuite. Critica de identificare conduce la o mistică a substraturilor psihice şi tematice ale textului, prin definiţie neverificabilă, de tipul *imitatio Christi*. Într-un astfel de demers, tot ceea ce rămîne cu adevărat palpabil în textul critic sînt frumuseţea şi subtilitatea unei scriituri sau a unei argumentaţii speculative, dar nu e asta, totuşi, prea puţin?

Poziţia criticii *imanentiste* e, pe de altă parte, paradoxală. Ea nu vrea să aibă în vedere decît textul şi mecanismele sale de funcţionare, dar ştie că textul poate fi luat în posesie doar printr-un act de lectură exterior. Ignorînd condiţionările acestui act, ea construieşte o interioritate ipotetică a operei, pe care o tratează ca pe o interioritate reală, reuşind – e adevărat – să dea senzaţia că se află mereu înăuntru, în adevărul obiectiv al textului, pe care îl poate restitui într-o structură definitivă.

Aşa cum arată Pierre Macherey, această critică porneşte de la cîteva prejudecăţi, fără de care ea n-ar putea funcţiona:

...in operă e reţinut un sens care trebuie eliberat; opera în litera sa e masca, elocventă şi înşelătoare, cu care e împodobit acest sens; a cunoaşte opera înseamnă a te ridica la acest sens esenţial şi unic.[5]

Ce rezultă de aici e ideea că „între obiect (opera literară) şi cunoaşterea sa (discursul critic) nu există nici o altă distanţă decît aceea care separă puterea de act, sensul de manifestarea sa"[6], ceea ce conduce mai departe la convingerea că analiza critică e deja conţinută în operă.

Ştim că descoperirile acestei voite limitări la imanenţă sînt astăzi bunuri teoretice curente. Dar aceste bunuri (noţiuni, concepte, categorii) sînt în realitate nişte false bunuri, nişte convenţii acceptate de nevoie. Nu trebuie să ne facem iluzii. Obiectivitatea criticii imanentiste e o obiectivitate plauzibilă dar oricînd discutabilă, dovadă nenumăratele modele de organizare a textului aflate astăzi în circulaţie şi care sînt periodic regîndite, nuanţate, redefinite.

Alte orientări critice refuză cu scepticism ideea accederii la natura intimă a operei şi-şi limitează observaţiile doar la perspectiva recepţiei, a codurilor culturale, a orizontului de aşteptare al cititorului. Este aceasta o poziţie resemnată? Este ea pur şi simplu o poziţie realistă? Condiţia exterioară a celui care citeşte rămîne, în ciuda oricărei

încercări de a o ignora, implacabilă. Ea ține de ecuația simplă a lecturii. Nu ne putem însă limita numai la acest prim cerc al relației cu opera. A recepta înseamnă și a recrea. Dar libertatea celui care citește e una limitată. Cititorul mai întîi primește și apoi dă, el mai întîi acceptă și apoi impune. El dă operei un sens, îi impune o coerență, aduce cu sine o interpretare. Mai departe, sîntem însă obligați să recunoaștem că orice interpretare e o reducție. Cel care citește e sclavul propriilor sale gusturi și idiosincrazii, prizonierul unei metode de lectură, al unui tip de educație etc.

UN POSIBIL MODEL PENTAGONAL. Nu există nimic încurajator în situația descrisă mai sus. Chiar și așa stînd lucrurile, mi se pare că este cu putință să privim poezia dintr-o perspectivă complexă care să nu dea dreptate nici uneia din atitudinile amintite mai sus, dar care să aibă neslăbit în vedere cinci constante ale textului: raportul lui cu cel care scrie, cu realitatea, cu limbajul, cu sine însuși (discursul ca atare, ținînd seama de înscrierea acestui discurs într-o istorie a formelor) și cu cel care citește. Ideal ar fi să poți înainta spre continentul poeziei din toate cele cinci direcții deodată. Sau, în orice caz, să urmărești un tip de coerență care să nu ignore nici una dintre aceste dimensiuni. Ipoteza de la care se poate pleca e aceea că aceste dimensiuni nu sînt disjuncte și nici contradictorii, și că ele se dublează reciproc în procesul de constituire a funcției finale a textului poetic.

Această funcție poate fi și ea sesizată încă de la prima lectură, căci deschiderile sau închiderile unui text, formele sale lexical-gramaticale mai complicate sau mai accesibile, sînt expresia unor scopuri estetice bine determinate. Schimbarea funcției textului poetic pare să fie cuvîntul de ordine al poeticilor moderne și această voință de schimbare se manifestă întotdeauna spectaculos. Cine cunoaște cît de cît curentele de avangardă nu are cum să se înșele asupra scopurilor urmărite de un poem futurist, suprarealist sau expresionist. Complicațiile apar atunci cînd ne confruntăm cu unele texte care n-au fost gîndite de la bun început în regim estetic, dar pe care noi sîntem astăzi înclinați să le citim ca pe oricare alt text literar.

SURSE DE EROARE. Iată doar cîteva întrebări și observații posibile în legătură cu unele texte încadrate astăzi în spațiul literaturii ca atare: la ce au folosit la vremea lor *Iliada* și *Odiseea*? La delectarea ascultătorilor, la transmiterea de cunoștințe despre lume și viață, la conservarea unui panteon mitologic, la stîrnirea sentimentelor eroice sau la menținerea coeziunii social-politice a lumii grecești? Poezia lui San Juan de la Cruz a avut la origine o funcție strict religioasă. Astăzi acest mare poet creștin poate fi citit pur și simplu ca un poet liric de orientare mistică. *Epopeea lui Ghilgameș* este un text inițiatic cu valoare ritualică, dar el face în același timp parte dintre marile

capodopere ale literaturii universale studiate în şcoală. Fragmentele presocraticilor pot intra în sumarul unei antologii de lirică greacă veche, dar asta nu înseamnă o deformare a funcţiei lor? Sau altă situaţie: poezia manieristă e astăzi o poezie dificilă, obscură, deloc uşor de înţeles. Dar asta pentru că vocabularul ei alegoric şi codul ei raţional nu mai funcţionează pentru noi. Citind-o ca pe o poezie suprarealistă, cum s-a şi propus, sîntem cu totul în afară de rostul ei iniţial, care nu se deosebea prea mult de cel al unei ghicitori sau al unei şarade. Şi mai departe: Poate fi înţeleasă poezia satirică în afara contextului care a produs-o? Un descîntec e un text popular care permite o lectură estetică la fel de dezinvoltă ca şi în cazul doinelor şi baladelor? Ce sînt *kenningarele* islandeze, poezii sau moduri de a vorbi afectat, într-un jargon de cultură aristocratică, specific unei anumite societăţi?

N-am recurs întîmplător la aceste exemple. Ele arată că prima lectură a unei poezii ne poate de multe ori înşela. Transparenţa sau opacitatea mesajului sînt uneori rezultatul adecvării poeziei la nişte scopuri exterioare naturii sale. Alteori putem descoperi fenomenul de absorbţie în spaţiul literaturii a unor texte care la origine aveau alte funcţii. Texte care în afara literaturii nu sînt nici obscure nici opace, pentru că ele funcţionează în contextul unor condiţionări care fac din obscuritate sau opacitate starea normală a existenţei lor, par astfel de îndată ce încercăm să le citim ca poezie. O ghicitoare e un text aparent neutilitar în care metaforele, comparaţiile, metonimiile, hiperbolele nu au o valoare în sine. Ele formează un rebus şi-l obligă pe interpret la un efort de imaginaţie analogică cu scop referenţial. Ghicitorile au în vedere realul, nu imaginarul. Dar dacă un poet ar avea într-o zi inspiraţia să facă un colaj de ghicitori sau de imagini figurate extrase din aceste scurte texte, pe care să ni le ofere drept poezie?

Sigur că astfel de lucruri s-au şi făcut. Ba chiar s-a mers şi mai departe. Dadaiştii şi André Breton ne-au arătat cît mister pot ascunde unele sintagme decupate din titlurile ziarelor. Dar misterul acesta e un produs al hazardului şi el exprimă un aleatorism ce urmăreşte compatibilizarea unor lucruri în mod normal incompatibile. Ne aflăm astfel în faţa unui nou tip de expresivitate metaforică, bazată pe conflict semantic. Dar reutilizarea unor texte cu o altă destinaţie se poate face şi în alt fel, cu alte scopuri. Austriacul Peter Handke construieşte secvenţe poetice din enunţuri jurnalistice nesegmentate, deşi de o incongruenţă logică studiată. Eul poetic e aici absent. Poetul n-are nimic de spus despre sine, el este subiectul unei munci de selecţie şi montaj. Care e motivaţia unui atare demers? Fiind rezultatul unei depersonalizări a subiectului, poezia devine un indiciu al faptului că într-o lume agresiv informaţională oamenii ajung să nu mai dispună de propriul lor discurs.

POEZIE FĂRĂ ONTOLOGIE? Şi totuşi, dacă există ziare, ce rost are să compui o poezie cu informaţii disparate scoase din cuprinsul lor? Ce motivează, de pildă, existenţa poemului *Fapte* al lui Gary Snyder reprodus într-un capitol anterior? Nimic altceva decît marea cantitate de informaţie jurnalistică şi mediatică ce se acumulează zilnic în viaţa şi conştiinţa noastră. Dar funcţia poemului mai înainte amintit nu e nici politică, nici didactică. În ultimă instanţă ea e o funcţie estetică. Poemul nu urmăreşte să ne informeze, ci să ne arate că subiectul uman nu poate ignora o realitate exterioară agresivă informaţional, care-l anulează. Nici cel care scrie, nici cel care citeşte nu se mai pot regăsi în acest limbaj. Realitatea procentuală şi cantitativă pe care o prezintă poemul lui Gary Snyder e o realitate economică, nu ontologică. Poetul e obligat să ţină seama de nişte adevăruri statistice, pe care, transformîndu-le în poezie, le ironizează, fără a putea însă şi să le dezamorseze. În societatea de consum individul e confruntat cu o lume în care viaţa sa particulară, condiţia sa de fiinţă unică, avînd un nume şi o identitate, nu mai pot fi problematizate[7].

Să revenim însă la premisele acestei discuţii, pentru că acum avem la dispoziţie datele unor ultime observaţii finale. Cînd am vorbit despre faptul că orice lectură a unei poezii e o experienţă a lizibilităţii, am avut înainte de toate în vedere închiderile sau deschiderile textului faţă de cel care citeşte. Am arătat că poezia îl poate respinge sau atrage pe cititor tocmai prin aspectul său literal imediat. Ambele aceste posibilităţi trebuie să fie gîndite ca nişte raporturi cu individualitatea. Cititorul e o conştiinţă individuală care ştie că poezia e un spaţiu al individualului, un text al eului, fie eul acesta subiectiv sau obiectiv, metafizic sau realist, autentic sau dedublat etc.

Există însă şi poezii din care eul lipseşte, din care subiectul uman este exclus. Cum poate fi sesizat acest fapt? O poezie „obiectivistă" este o poezie a privirii cuiva, chiar dacă privirea aceasta e rece, distantă, impersonală. Simpla înregistrare a unui obiect sau a unui peisaj implică un demers onto-gnoseologic. Eul poetic n-a dispărut, el doar s-a ascuns înapoia acestei priviri. La fel, am putea spune că înapoia poemului *Fapte* se ascunde un subiect uman care a selectat şi montat într-un text cîteva informaţii jurnalistice semnificative. În poemul lui Gary Snyder realitatea subiectului uman a fost suspendată. Omul nu mai poate stabili nici o relaţie cu „faptele", în cifrele şi procentele statistice prezentate nu se regăseşte nimic din existenţa sa de om care simte şi gîndeşte.

Nici problema cititorului nu este alta. Ca poezie, textul acesta nu are de ce să i se adreseze, de ce să-l atragă. Dacă poemul ar avea un caracter didactic sau propagandistic ar fi altceva. Însă aici cititorul însuşi se vede anulat. Poezia pe care o are în faţă conţine un limbaj care nu-l priveşte pe el ca unicitate individuală, ci ca om-masă. În

lumea omului-masă limbajul cifrelor a devenit mai puternic decît omul, statistica a devenit mai importantă decît viața.

În alte situații (vezi poezia lui Helmuth Heissenbüttel) gramatica e totul. Mai importante decît mecanismele vieții psihice sau ale vieții sociale se pot dovedi mecanismele limbii, resorturile morfo-sintactice ale exprimării.

Există, deci, și o poezie a limbajului, în care subiectul uman (cel care scrie) nu mai este posibil decît ca dispecer și controlor de calitate al acestui limbaj sau ca actor care interpretează o dramă a comunicării pe o scenă din care „decorul" realității lipsește. Drama aceasta poate fi una a formelor, motivelor, structurilor poeziei, ceea ce introduce în discuție și o componentă ludică. E nevoie, prin urmare, să vorbim și despre o poezie a experimentelor în limbaj și a jocului cu limbajul, despre o poezie *ludică, lingvistică, semiotică* etc.

Ținînd seama de toate acestea, în legătură cu lizibilitatea trebuie să introducem o nuanță în plus. Nu numai că o poezie ne poate respinge sau atrage, ea ne poate și ignora. Poezia lingvistică încetează a mai fi o poezie a individualității eului emițător. Eul acesta devine cel mult o ficțiune gramaticală. Am încercat să arăt în paginile anterioare că cele două mari direcții ale poeziei, reflexivitatea și tranzitivitatea, nu sînt doar intenții ale limbajului, ci și ale ființei. Pentru poezia lingvistică ființa nu (mai) există.

LIMBAJUL ȘI ATITUDINEA EXISTENȚIALĂ. Înainte de a schița dintr-o perspectivă comprimată și fatalmente sumară problematica celor cinci dimensiuni ale poeziei, vreau să mai observ un singur lucru: dacă poezia e un domeniu al individualului (al unor dimensiuni ale eului pe care filosofia nu le poate surprinde și examina decît în rare cazuri), atunci toată specificitatea ei își are cauzele într-o onto-gnoseologie *sui generis*.

În ultimă instanță, chestiunea limbajului poetic se poate dovedi o chestiune secundară, adică reflexul verbal al unei atitudini existențiale, individuale. De aici trebuie să începem, de la eul poetic, de la problema individualității.

2. EUL POETIC

DESCOPERIREA INDIVIDUALITĂȚII. Individualitatea este o descoperire a lumii moderne, postrenascentiste. În poezie ea e strîns legată de depășirea multisecularului model mimetic moștenit de la Aristotel și de impunerea, spre sfîrșitul secolului XVIII, a genului liric ca gen fundamental, un gen avîndu-și formele, valorile și trăsăturile sale particulare, ce vor favoriza în timp un pronunțat proces de autonomizare.

Constituirea esteticii ca domeniu specific al cercetării (celebrul tratat al lui Baumgarten, *Estetica*, apare la 1750) şi recunoaşterea percepţiei ca o componentă umană de acelaşi calibru gnoseologic ca şi raţiunea vor aduce, de asemenea, în discuţie ideea de individ şi subiectivitate.

Construcţia conceptului de individualitate începe cu Leibniz şi Descartes, Montaigne şi Pascal. Ea dobîndeşte consistenţă în filosofia lui Kant şi în scrierile secolului XVIII, care este secolul empiriştilor englezi (Loke şi Hume), al fiziologiştilor iluminişti (Condillac şi La Métrie) şi al ereticului Jean-Jacques Rousseau, deci al ideii de „om natural" (*Émile ou l'éducation*, 1762), al contractului social (*Du Contract social ou Principes du droit politique*, 1762) şi al reveriei preromantice (*Les Réveries du promeneur solitaire*, 1782). Mai departe, secolul XIX reprezintă un punct terminus în cristalizarea ideii de individualitate.

Urmează nihilismul lui Nietzsche şi toate metamorfozele moderne ale conştiinţei unei individualităţi sfărîmate, descentrate. În toată această perioadă (secolele XVII-XIX) literatura se înscrie şi ea în efortul de a da un contur şi de a defini această nouă dimensiune umană. Acum romanul se impune ca gen dominant şi el are în vedere studiul potenţialităţilor individului social. Marii romantici germani şi englezi descoperă individualitatea interioară, puterile imaginative ale spiritului. Senzaţia de libertate pe care o aduce cu sine această descoperire este atît de violentă, că toate avatarurile poeziei postromantice – ale celei de tip reflexiv cu precădere – îşi găsesc de fiecare dată explicaţia în încercarea obstinată de a da individualităţii un nou chip, o altă coerenţă, o motivaţie, un scop.

Şi de data aceasta chestiunea trebuie înţeleasă în toată complexitatea ei. Iată ce spune un istoric modern al ideilor, francezul Luc Ferry:

> ...istoria modernităţii nu este numai (chiar dacă este şi aceasta) istoria *declinului* tradiţiilor, ci şi, înainte de toate, *în mod pozitiv*, istoria multiplelor faţete ale subiectivităţii, adică *istoria constituirii singurului fundament de la care se va pleca de acum înainte*, volens nolens, *în abordarea şi uneori rezolvarea periculoasei chestiuni a limitelor ce trebuie impuse puterilor omului asupra omului.*[8]

Dar tot individualitatea e aceea care se află şi la originea discuţiilor despre puterile omului asupra limitelor limbajului, ale vieţii psihice, ale percepţiei şi ale intelecţiei. Individualitatea se află la originea crizei noţiunilor de literatură şi poezie, ea a condus la prăbuşirea edificiului versului tradiţional şi la apariţia versului liber, la punerea sub semnul întrebării a ideilor de „eu", „structură" şi „centru" în orice tip de discurs, la nihilismul unor curente de avangardă şi la trecerea gîndirii estetico-filosofice într-un nou stadiu al său, cel actual, pe care mulţi specialişti îl numesc „postmodernism".

Nu stă în intenţia acestei cercetări să urmărească în detaliu condiţiile care au făcut posibilă şi necesară, în plină perioadă iluministă,

instituirea acestei paradigme a individualității. Problema pe care o examinez aici nu este decît în mod secundar una istorică, ea avînd în primul rînd în vedere formele specifice ale individualității în manifestările lor din cîmpul poeziei. Mă interesează să evidențiez cîteva constante ale exprimării individualității în poezia de tip reflexiv și tranzitiv, nescăpînd din vedere nici efectele pe care le provoacă, începînd cu mișcările de avangardă ale primelor decenii ale secolului XX, incompatibilitatea și, mai apoi, conflictul dintre subiecivitate și limbaj în poezia lingvistică, ludică și experimentală.

INDIVIDUALITATE, SUBIECTIVITATE, LIMBAJ. Premisele acesei discuții există deja în cercetarea de față. Într-unul din capitolele anterioare, examinînd modelul poeziei moderne propus de Carlos Bousoño, am arătat că în creația poetică modernă nu poate fi vorba doar despre intenția de a comunica conținuturi psihice ireductibile (demers specific poeziei reflexive), ci și de dorința și voința de a surprinde ceea ce în ființa umană alătuieşte baza comună a individualității.

Nu cred că în această discuție putem pune semnul echivalenței între individualitate și subiectivitate, așa cum face, nu o dată, Luc Ferry în cartea sa, mai înainte citată. Subiectivitatea e unul dintre atributele individualității, în opoziție cu obiectivitatea sau generalitatea, care și ele caracterizează în egală măsură omul ca ființă generică[9]. Dincolo de aceasta, o întrebare perfect îndreptățită e dacă în cazul poeziei dadaiste, al futurismului, cu poetica sa a cuvintelor în libertate, sau al mișcărilor de neoavangardă din Europa anilor '60 (*I Novissimi* în Italia, *Tel Quel* în Franța etc.) noțiunea de individualitate își mai păstrează pertinența. A vorbi, în ce privește dadaismul, despre un *eu aleatoriu*, așa cum face Alexandru Mușina în cartea sa *Paradigma poeziei moderne*[10], mi se pare de-a dreptul riscant.

Trebuie să recunoaștem că există o mare diferență între spargerea unității conștiinței individuale și relevarea disjuncțiilor sale (vezi poezia lui Pound) sau anularea ei prin gesturi care nu mai urmăresc descoperirea unei ontologii, ci impunerea hazardului, absurdului și incongruenței drept forțe ineluctabile ce guvernează actele eului și fenomenalitatea existenței. Refuzul individualității monolitice și respingerea ideii de realitate ordonabilă logic se pot manifesta în forme ontologice, într-o poetică negativă și nihilistă (și acesta e cazul poeziei lui Frank O'Hara), dar și în forme pur lingvistice, prin contestarea gramaticii, a paradigmelor semantice pe care aceste forme – anticomunicative în esența lor – le conțin.

Toată problema e de a ști cum se poate ajunge la subiectul uman: pornind de la limbaj, rămînînd în limbaj sau trecînd prin limbaj. Poezia lingvistică implică postulatul că subiectul uman este doar o proiecție fictivă, un simplu administrator de discursuri și că natura sa

e prin definiţie incomprehensibilă şi indeterminabilă, ceea ce face inutilă orice ontologie. Limbajul rămîne astfel singurul spaţiu al certitudinii, în care subiectul îşi semnalează prezenţa prin unele mărci morfologice, cum ar fi pronumele personal „eu", dar asta nu înseamnă că eul există cu adevărat şi că el reprezintă în realitate altceva decît o simplă „ficţiune gramaticală". Iată unul dintre adevărurile care stau la baza textelor pe care le scrie astăzi germanul Helmuth Heissenbuttel.

Totuşi, atunci cînd în poezia modernă ajungem să vorbim despre un *homo logocentricus* care focalizează totul pe limbaj, aşa cum se întîmplă în poezia lui Mallarmé, Valéry sau Francis Ponge, nu avem în vedere o sporire a atenţiei creatorului în planul conştiinţei lingvistice, în scopul construirii unui obiect estetic mai complex, mai autentic şi mai durabil, mai pur.

De aceea Hugo Friedrich vorbeşte în cazul lui Mallarmé despre o adevărată „ontologie lingvistică" obsedată de căutarea datelor impersonale ale eului. În poezia lingvistică sau în poezia ludică această obsesie nu apare. Aici nu mai asistăm la acea „dispariţie elocutorie a poetului" visată de autorul lui *Igitur*, ci la simpla funcţionare a unui limbaj autodirecţionat, manifestat într-o sintagmatică a sensului lipsită atît de un „dincolo" cît şi de un „dincoace" simbolic sau referenţial, confundîndu-se cu propria sa imanenţă.

PERICOLUL ABSOLUTIZĂRII. Un alt pericol care pîndeşte încercarea de a descoperi nişte constante ale individualităţii în lumea modernă e acela al absolutizării unor momente ale reflecţiei filosofice şi teoretice. Dacă este adevărat că o dată cu Nietzsche individualitatea se dovedeşte a fi o construcţie atît de fragilă, încît simpla asertare a adevărului că „nu există fapte, ci numai interpretări"[11] conduce imediat la sfărîmarea unităţii ei şi a coerenţei realului, nu trebuie să ne închipuim că de acum înainte orice alt tip de reflecţie şi-a pierdut motivaţiile sau că orice alt demers întemeiat pe coerenţă şi motivare este exclus.

Mai ales în poezie – care pare prin definiţie un spaţiu al motivării – lucrurile nu pot să stea deloc aşa. În cadrul demersului nostru e important să înţelegem afirmaţiile cu adevărat capitale pe care le fac în legătură cu eul şi individualitatea Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Ezra Pound, Tristan Tzara, André Breton, Fernando Pessoa, T.S. Eliot, Kavafis, Montale, Ponge, Ungaretti, William Carlos Williams şi obiectiviştii americani ai anilor '30-'40, Charles Olson şi Frank O'Hara sau Wallace Stevens şi Odysseas Elitis. Importante pentru istoria poeziei moderne sînt afirmaţiile lor, care vin din interiorul unui cîmp problematic specific. Dar nici referirile la filosofie, estetică, teoria artei şi a muzicii nu pot fi ocolite, cîtă vreme acceptăm că manifestările umane, fie ele teoretice sau creatoare, se înscriu într-un spirit al timpului.

INDIVIDUALITATEA ROMANTICĂ. Revenind la obiectul imediat al acestei discuţii, este clar că marea problemă a începutului secolului XIX o constituie individualitatea, pentru că meditaţia asupra celui care spune „eu" în poezie începe acum prin opera marilor poeţi romantici. Eroarea care se face încă şi astăzi e aceea de a reduce individualitatea aproape exclusiv la manifestările ei subiective.

În felul acesta romantismul înseamnă Novalis, Coleridge, Nerval, Hölderlin, Blake, ca promotori ai unei subiectivităţi fără limite, şi în mult mai mică măsură Wordsworth, cu obsesia sa a naturii umane generice. În definiţiile cele mai uzuale de care a avut parte romantismul se confundă cu particularul, exoticul, excepţioalul, straniul, fantasticul, misteriosul, ezotericul, absolutul, ca şi cum n-ar exista şi o componentă Biedermeier (cum o numeşte Virgil Nemoianu)[12] a mişcării, care nu reprezintă neapărat o vulgarizare a aspectelor sale subiective gîndite în parametrii absolutului şi ai atemporalităţii. Romantismul e fascinat nu numai de transcendent, ci şi de contingent, nu numai de ilimitările fiinţei, ci şi de limitările ei.

O viziune interesantă asupra acestei situaţii apare în cartea lui John Bayley *Fascinaţia Romantismului*[13] care, deşi nu are în vedere în mod declarat problema individualităţii, arată cel puţin care sînt dilemele ei. Astfel, romantismul se confruntă cu imperativul descoperirii şi descrierii lucrurilor lumii, cu tot ceea ce au ele propriu şi obişnuit, însă nu în cadrul unei operaţii în sine, limitată la simpla percepţie. Ceea ce se urmăreşte e integrarea naturii exterioare într-o viziune unificată şi profundă a destinului uman. Poeziei i se trasează sarcina de a absorbi existenţa în spaţiul ei la modul complet şi absolut, această existenţă devenind ea însăşi una completă şi absolută.

În consideraţiile sale, poeţii care reţin cu precădere atenţia lui John Bayley sînt Coleridge, Wordsworth şi Blake. Primii doi ar fi preocupaţi de transformarea imaginaţiei într-un factor ordonator al lumii. Cel din urmă îşi întemeiază poezia pe aptitudinea de a pătrunde în toate modurile de existenţă şi de a exprima natura lor din interior. Şi într-un caz şi în celălalt, individualitatea poetului nu se limitează la identitatea sa umană. Ea are o funcţie integratoare, totalizatoare, e obsedată de infinit. Dar – şi aceasta uită să spună John Bayley – această individualitate expansivă raportează totul la sine, făcînd din sine un principiu explicativ al existenţei. Nici nu se putea altfel, pentru că infinitul extern e o entitate imposibil de reprezentat fără un sistem de coordonate antropomorfe.

Altă chestiune esenţială pe care John Bayley o trece sub tăcere – probabil din raţiuni demonstrative – e aceea a diferenţelor dintre Coleridge şi Wordsworth în modul lor de a înţelege funcţiile poeziei şi capacităţile ei individualizatoare. Ştim deja că rolul acordat imaginaţiei e şi el diferit la cei doi poeţi.

La Wordsworth imaginaţia are nu atît un rol creator, cît un rol distinctiv, concret individualizator: pentru a-l face mai perceptibil, ea transformă obişnuitul în neobişnuit. Lumea căutată de Wordsworth e aceea a naturii, a vieţii imediate, a omului de toate zilele. Wordsworth este, cum am mai spus, primul poet modern care, în plin proces de exaltare subiectivă şi transgresare a limitelor perceptive ale umanului, susţine necesitatea unui eu poetic rezumat la real, apt să surprindă cu naturaleţe contingenţa existenţei. Şi trebuie să spunem aici că toate formele ulterioare ale *individualităţii obiective* din poezia modernă nu vor reprezenta altceva decît nişte metamorfoze ale modelului wordsworthian. Voi reveni asupra acestei probleme.

Cazul lui Coleridge e cu totul altul. Alături de Novalis, Nerval şi Hölderlin, Coleridge se află în căutarea unei *individualităţi subiective transcendentale*, pentru care dualismul eu-univers încetează să mai existe. Un eu nesăţios, hipertrofic rupe limitele fatale ale microcosmosului pentru a se identifica cu marele Tot, cu lumea în necuprinsul ei. Experienţa aceasta e una interioară, imaginară.

Dacă în realitatea vieţii omul nu poate nici să înghită lumea nici să se lase înghiţit de ea, prin imaginaţie şi fantezie totul devine posibil. Iată ce spune Coleridge:

> Socotesc IMAGINAŢIA primară drept forţa vie şi principalul mijlocitor al întregii percepţii umane şi drept repetarea în spiritul finit al eternului act de creaţie din infinitul SÎNT.[14]

Eul şi universul aparţin, aşadar, aceleiaşi unice existenţe, aceluiaşi ireductibil „sînt". Nu mai există un subiect cartezian care să-şi descopere identitatea şi alteritatea în raport cu lumea prin evidenţa unui *cogito* distinct. Între spirit şi exterioritatea sa se produce o contopire absolută. Toate implicaţiile acestei situaţii ar trebui căutate, fără îndoială, în filosofia lui Schelling, Fichte, Schopenhauer, în studiile fraţilor Schlegel şi în fragmentele lui Novalis.

Dar poezia romantică e încă, după cum bine ştim, o poezie discursivă, pletorică, anecdotică, narativă, obsedată de cantitate şi de formele mari, atotcuprinzătoare ale discursului. Individualitatea subiectivă a romanticilor e încă o individualitate dependentă de exterior. Ea promovează dilatarea eului. Simboliştii vor descoperi necesitatea de a-l comprima.

METAFIZICĂ ŞI ERMETISM. Poezia simbolistă ar putea fi descrisă ca un spaţiu de afirmare a unei *individualităţi subiective metafizice*. Nici pentru poeţii simbolişti realitatea nu prezintă niciodată un interes în sine. Ea are valoarea unui semnificant al unui semnificat necunoscut.

Lumea fizică are un sens în măsura în care ea trimite la o metafizică superioară, misterioasă, în care se află ascunsă consubstanţialitatea

lucrurilor şi a fenomenelor. Relaţiile dintre elementele lumii sînt iraţionalizabile. Misterul e atotstăpînitor şi el poate fi sugerat muzical sau prin sinestezie.

În viziunea lui Baudelaire, de pildă, care prin poemul *Corespondenţe* oferă cheia explicativă a întregii poezii simboliste, se poate vorbi chiar de o stratificare a formelor de manifestare a misterului. Lucrurile comunică între ele, fără ca omul să poată înţelege ce-şi spun acestea şi care este importanţa lor simbolică. Natura vrea să-i arate omului propriile taine, însă între natură şi om nu există un limbaj comun, pentru că omul e sclavul propriului său intelect şi al unui model pozitivist al cunoaşterii.

Pentru a ajunge la metafizica existenţei, el trebuie să-şi remodeleze individualitatea, mutînd accentul gnoseologic pe simţuri, dar refuzînd în acelaşi timp fragmentarea fiinţei în simţurile ei particulare. E nevoie să fie descoperită unitatea sinestezică a simţurilor, singura în măsură să arate de ce în planul ascuns al realităţii „parfum, culoare, sunet se-ngînă şi-şi răspund".

E limpede că acest plan ascuns al realităţii are atribute obiective, esenţa lui fiind de natură divină. Paradoxul e acela că accesul la adevărul acestui plan nu se poate face printr-o metodă şi ea obiectivă, ci numai pe calea unei intuiţii particulare a cărei îndreptăţire nu poate fi garantată de nimic.

De unde, sfîşierea interioară a eului. Individualitatea subiectivă atinge prin simbolism unul dintre momentele sale de apogeu. Constituirea eului într-o esenţă autonomă rezumată la colaborarea dintre simţuri, activarea sensibilităţii pentru mister şi suspendarea funcţiilor inhibitorii ale intelectului reprezintă şi o punere sub semnul întrebării a puterilor acestui eu de a-şi mai controla unitatea şi integralitatea.

Obsesia corespondenţelor, a transgresării limitelor opace ale realităţii imediate spre armonia ascunsă a ceea ce-şi este consubstanţial are în timp efecte disolutive. De altfel, aşa cum arată Livius Ciocârlie într-un eseu, Baudelaire însuşi e o natură deja atinsă de frisonul ontologic al modernităţii: „Eul profund baudelairian nu mai are o identitate omogenă şi nu mai răsfrînge divinitatea"[15].

În ce priveşte relaţia poetului cu transcendentul, pornind de la celebrele versuri „Un singur gînd ne arde: să dăm de ceva nou", Livius Ciocârlie propune această interpretare cît se poate de exactă:

> Baudelaire nu mai este romanticul în stare să ignore lumea, inlocuind-o cu cea imaginată de el, şi să nu-i stea gîndul decît la expansiunea proiecţiei sale iluzorii spre zări îndepărtate. Împresurat de lumea diferită, străbătut el însuşi de *diferenţă*, poetul se simte copleşit pînă la obsesie şi se gîndeşte la o *altă lume* mai mult ca la un refugiu decît cu speranţa unei transfigurări. Poziţia faţă de înalt a rămas aceeaşi, dar accentul s-a deplasat.[16]

Marcată de chinul aspiraţiei spre o transcendenţă pur tensională, golită de orice putere, metafizica simbolistă conduce la un proces de

dezindividualizare a eului şi acesta e cazul poeziei lui Mallarmé sau Paul Valéry. Mult discutata puritate a limbajului acestor doi poeţi ai ideii şi ai intelectului nu este altceva decît un rezultat al vehiculării unor simboluri cu o strictă valoare personală, epurate de toate contingenţele posibile.

Metafizica pe care o promovează cei doi capătă astfel o accentuată notă de ermetism. Şi nu este vorba aici de ermetism ontologic, ci de ermetism lingvistic.

Baudelaire îşi construieşte poemul *Corespondenţe* cu mijloacele unei gramatici normale, din care lipsesc ambiguităţile sintactice şi indeterminările voite ale sensurilor cuvintelor. Mallarmé caută pentru poezia sa o altă gramatică şi chiar şi alte cuvinte. Pe unele le inventează, pe altele le modifică şi le rarefiază pînă la a le face de nerecunoscut. Un anume tip de modernism (cel reprezentat de Guillén, Ungaretti, Jiménez etc.) se va dezvolta pornind de la un atare demers.

RIMBAUD ŞI SUPRAREALISMUL. Chiar dacă unele abordări îl afiliază principiilor poeticii simboliste, Rimbaud reprezintă o altă direcţie, un alt mod de înţelegere a individualităţii. El ar trebui discutat alături de cei mai buni poeţi suprarealişti (Soupault, René Char, Breton, Aragon, Eluard), fiind genialul precursor al unei concepţii despre eu împinse pînă la limita inteligibilităţii sale poetice. Investigarea coordonatelor ascunse ale subiectivităţii atinge gradul său maxim în operaţia de forare a unor adîncimi interioare incontrolabile.

După Rimbaud, centrul de greutate al subiectivităţii umane se află în altă parte decît au crezut poeţii care i-au premers. E bine cunoscut rechizitoriul său făcut întregii istorii a poeziei franceze. Şi asta tocmai pentru că pînă la el nimeni n-a reuşit să sesizeze faptul că *je est un autre* (eu este un altul).

Întreaga poetică suprarealistă, beneficiind şi de aportul descoperirilor freudiene, se va întemeia pe această fundamentală distincţie. Manifestele lui Breton scot în evidenţă aspectele iraţionale, infrapsihice ale individualităţii umane. Poezia se identifică cu un proces de excavare a unei substanţe subconştiente, a cărei configuraţie nu poate fi controlată, ci doar identificată şi scoasă la lumină de procesului scrierii. Nu numai eul este altceva decît se crede, ci şi omul în întregimea lui. Suprarealismul se doreşte o revoluţie a omului. Dar mai întîi e nevoie de renunţarea la toate prerogativele eului raţional, comun, mediocru.

Breton e radical: „Eul este [...] demn de urît"[17], ceea ce înseamnă că investigaţia prin metoda „automatismului psihic pur" conduce la negarea tuturor valorilor exterioare ale indiviualităţii sociale. Acest eu social fals, convenţional, inautentic, trebuie dispreţuit, pus la zid. Poezia devine astfel echivalentul unei ontologii abisale. În *Declaraţia din 27 ianuarie 1925* se poate citi:

2. Suprarealismul nu este un mijloc de expresie nou sau mai facil, nici chiar o metafizică a poeziei. El este un mijloc de eliberare totală a spiritului și a tot ceea ce seamănă acestuia. [...]

5. Noi nu pretindem că schimbăm ceva din greșelile oamenilor, dar vrem să le demonstrăm acestora fragilitatea gîndurilor lor, și pe ce nisipuri mișcătoare, pe ce abisuri și-au fixat ei casele nesigure. [...]

7. Suprarealismul nu este o formă poetică. El este un strigăt al spiritului care se întoarce spre sine însuși, decis să-și sfărîme cu disperare toate obstacolele.[18]

Şi care sînt aceste obstacole? Intelectul, rațiunea, logica, judecata, morala socială, stereotipia existenței burgheze. Adevărata libertate a spiritului se află în vis, halucinație, nebunie, în pulsiunile subconștientului. Există, deci, și o *individualitate subiectivă infrapsihică*. Modul ei de manifestare e în directă legătură cu aspectele semantice insolite ale discursului poetic care o constituie. Am văzut că Tudor Vianu condamna suprarealismul pentru obscuritatea sa expresivă. Există, fără îndoială, multe motive care ne îndreptățesc să stabilim un raport de directă condiționare între subiectivitatea investigației subpsihice și caracterul obscur sau opac al limbajului poetic.

ALTE MANIFESTĂRI. Obscuritatea caracterizează și un alt gen de poezie, cea expresionistă, prin care se face cunoscută o *individualitate subiectivă simbolică* ce-și consumă energiile într-un fel de statică a disperării resemnate, nedorind nici să-și schimbe condiția nici să-și părăsească condiționările spațio-temporale, și care induce în toate actele ei suspiciunea că totul e predeterminat, că ființa umană e inclusă într-o implacabilă ecuație destinală negativă, incomprehensibilă. Tot ceea ce se întîmplă în lume e simbolic, existența e impregnată de un simbolism escatologic și omul simte fizic, cu toată carnea vie a sensibilității sale, dezastrul care-l așteaptă, fără a se putea revolta, pentru că simbolurile din jurul lui sau cele care-i conotează propriile stări interioare pot fi doar interceptate și descrise, nu și interpretate.

Ne găsim astfel în fața unei individualități poetice în care se combină energia biologică cu temperamentul, boala cu formele active ale vieții, ceea ce este ascuns cu ceea ce este vizibil, imaginarul cu visceralul. Omul devine astfel un punct simbolic de incidență a unor forțe interioare și exterioare incontrolabile, ce tind să-l anuleze.

În sfîrșit, fără a mai intra în amănunte, trebuie să avem în vedere și alte posibile forme de opacitate a limbajului poetic, rezultate din manifestarea unor tipuri diferite de individualitate, cum ar fi *individualitatea subiectivă mistică* (San Juan de la Cruz sau Daniel Turcea în poezia românească) sau *individualitatea subiectivă transrațională* (Hlebnikov).

OBSCURITATE ŞI ALEGORIE. Există destule situații în care obscuritatea nu este rezultatul unei subiectivizări a mesajului, ci al

unor rațiuni de altă natură. Mă gîndesc, de pildă, la cazul poeziei baroce, la Góngora în speță, care ne-a lăsat texte fastuos ornamentate, vădind o imaginație alegorică prețioasă și strălucitoare și pasiunea efectelor ample, căutate, fără însă a modifica și fondul reprezentărilor sale, temele și motivele, sentimentele și viziunea despre lume. Din acest punct de vedere, Góngora nu se deosebește prea mult de poeții Renașterii, care-l precedă, și nici de poezia neoclasicistă care-l urmează.

Pornind de la această situație, putem să facem trecerea spre celălalt tipar al individualității poetice, definibil prin obiectivitatea trăsăturilor sale. Modelul tipologic al poeților barochiști e unul care îmbină *mimesis*-ul cu alegoria, subsumînd o substanță poetică obiectivă unei forme poetice particulare pînă la bizarerie.

Dacă „arta barocă a limbajului nu vrea să impună în chip nou insolitul, ci universal-valabilul, și nu vrea s-o facă prin mijloacele contracțiunii, ci prin cele ale emfazei, ale amplificării, ale exacerbării", cum ne asigură G.R. Hocke[19], atunci înseamnă că avem suficiente motive să considerăm această artă drept o expresie a unei *individualități obiective alegorice*.

Obscuritatea poeziei baroce nu este o obscuritate de substanță, un rezultat al unei modalități speciale de cunoaștere interioară. Barocul nu este nici infrapsihic, nici mistic. E o formă de poezie literară, traductibilă, în care o sintaxă complicată nu ascunde deloc și un suflet complicat. Poezia tradițională în întregul ei e o poezie literară care pune în termeni o individualitate aprioric obiectivă, cîtă vreme subiectivitatea n-a reușit să-și cucerească propriul ei hinterland.

Acest proces de cucerire a subiectivității începe, cum am văzut, abia o dată cu romantismul și toată poezia modernă, așa cum o înțeleg Hugo Friedrich și Carlos Bousoño, reprezintă o revoltă a subiectivității reprimate secole de-a rîndul împotriva unei ordini și configurații ale eului gîndite prea din exterior. Irealismul și iraționalitatea poeziei moderne (incluzînd aici și romantismul) sînt, de fapt, expresia unei interiorizări a problemei individualității, a descoperirii faptului că subiectivitatea nu are un limbaj care să-i fie propriu și că limbajul acesta trebuie inventat.

CONTINGENȚELE EULUI. Într-un asemenea context, atitudinea lui Wordsworth poate părea nefirească, pentru că într-un moment în care romantismul abia începea să-și traseze aria teritorială și direcțiile demersului său subiectivizant, el pretinde poeziei obiectivitate, menținerea în modelul cunoașterii a vechiului dualism eu – lume, cu singura necesitate a readecvării omului la Natură, simplitate în expresie, adresare nemijlocită, interes pentru viața colectivă, studiul universului înconjurător etc.

Într-o lume decisă să elimine din preocupările poeziei obiectivitatea mimetică (devenită deja un apanaj al romanului), Wordsworth devine reprezentantul singular al *individualității obiective contingente* – modelul, nu întotdeauna declarat sau revendicat, al poeților revoluționari și umaniști de mai tîrziu, de genul lui Whitman, Sandburg, Maiakovski, Brecht, Neruda etc. pentru care idealul exterior, comunitar se confundă cu scopul poeziei lor. Dorința lui Wordsworth de a deveni poetul unei realități obiective totale e însă o utopie. La începutul secolului XIX realitatea nu mai putea fi stăpînită în toată complexitatea ei prin poezie. Singura formă literară în stare să facă acest lucru era romanul.

Neputînd să renunțe la convenția versului – ca mai tîrziu Baudelaire – Wordsworth nu poate să înțeleagă lipsa de șansă a propriului său proiect. El gîndește ca un prozator realist și continuă să scrie ca un poet romantic.

Nici Whitman nu e departe de o atare contradicție, doar că poetul american se mișcă într-o lume cu totul liberă, lipsită de tradiție, într-un spațiu poetic în care presiunea formelor canonice e aproape inexistentă. Însă Whitman a încetat să mai creadă în mecanica versului, el a descoperit respirația lui. Pentru el poezia e limba însăși, temele poeziei sale sînt viața însăși, el vrea să vorbească așa cum respiră. Whitman e un ingenuu al artei și al tradiției, pentru care trecutul nu există, așa cum nu există nici modele poetice mai vechi sau mai noi pe care să se simtă obligat să le conteste.

Condiția naturală a lui Whitman e aceea a unui vechi brad care nu se simte deloc rătăcit într-o lume modernă din care știe că face parte cu toată ființa. El e Poetul, dar nu și Povestitorul, pentru că lumea lui americană e una fără consistență istorică, lipsită încă de o mitologie proprie. El nu poate să fie un creator de epos, precum Tolstoi (cu care a și fost comparat) în literatura rusă sau Sadoveanu în literatura noastră, însă poezia sa devine un inventar al tuturor temelor, situațiilor, tipurilor de personaje pe care le vom găsi mai tîrziu în romanul american.

Pe de altă parte, Whitman trasează prin poezia sa o hartă detaliată, deși cam grosolană, a unei realități umane ca și infinite, luată imediat în exploatare, pe bucăți, de poeții tranzitivi ce-i vor urma. Însă credința în puterea poeziei de a stăpîni întreaga realitate obiectivă se va dovedi în continuare din ce în ce mai fragilă.

Individualitatea poetului nu mai poate fi o individualitate monolitică. Ea se va sparge în diferitele sale componente iar aceste componente se vor stabiliza în nenumărate forme obsedate de autenticitatea existenței și a limbajului. Această individualitate își va pierde măreția sintetizatoare. Frost, de pildă, nu va mai fi un poet al Americii, ci un poet al unui anumit ținut american, Noua Anglie. *Paterson*, poemul lui

William Carlos Williams, este „cîntecul" unui oraş, nu al unei ţări de mărimea unui continent.

Poezia lui Whitman, cu toată brutala ei simplitate, mai este însă importantă şi prin nepăsarea cu care ea anulează, fără nici o deliberare teoretică prealabilă, graniţele care separă eul empiric de aşa-numitul eu artistic. Whitman amestecă în poemele sale experienţa sa imediată de viaţă cu proiecţii imaginare şi cu meditaţii asupra Omului şi moralei colective, fără a considera că ceea ce i se întîmplă să trăiască lui ca individ este ceva vulgar şi nesemnificativ, o „materie" ce trebuie prelucrată, transfigurată la parametri simbolici, pentru a dobîndi astfel o semnificaţie mai cuprinzătoare.

O dată cu Whitman individualitatea poetică încetează să se mai manifeste ca o entitate triumfală, superioară, fascinată de frumuseţea şi perenitatea artisticului şi văzînd în poezie un spaţiu privilegiat al cunoaşterii. Poetul însuşi o spune:

> ...literatura adevărată nu străluceşte prin nici o luminozitate proprie, a ei însăşi; şi nici poeziile ei. Luminile ei se dezvoltă din întîmplări reale şi sînt evolutive.[20]

Poezia lui Whitman descoperă democraţia existenţei şi astfel ea suspendă misterul romantic al creaţiei. Singurul element care-l deosebeşte pe poet de ceilalţi oameni este mai accentuata sa sensibilitate în raport cu lumea. Dar el nu trebuie să facă din această sensibilitate un privilegiu individual, el nu trebuie să mistifice realitatea prin metafizică şi să-şi transforme condiţia contingentă în statut ezoteric. Individualitatea poetului şi persoana sa civilă coincid de cele mai multe ori. Eul artistic este forma scrisă, textualizată a eului civil.

Dincolo de toate acestea, prin independenţa sa de spirit şi prin felul în care ştie să transforme o acţiune poetică individuală într-una cu valoare colectivă, Whitman rămîne un model al poetului preocupat exclusiv de adevăr şi real, fără a deveni astfel – cum s-a întîmplat în secolul nostru cu mulţi poeţi ai revoluţiei şi ai protestului social – prizonierul involuntar al obsesiilor sale exterioare.

Whitman e un creator şi personal şi obiectiv în acelaşi timp, exact în sensul acestor observaţii ale lui Paul Ricœur:

> Este artist adevărat cel care nu cunoaşte decît motivaţia proprie artei sale şi care nu cedează la imperativele exterioare ale artei sale: a fi pe placul tiranului, a ilustra Revoluţia. Chiar atunci cînd zugrăveşte societatea timpului său, chiar şi cînd profetizează vremuri noi, artistul este adevărat dacă nu copiază o analiză sociologică *deja* făcută şi o revendicare care şi-a găsit *deja* o expresie non-estetică. Din contră, el va fi cel care va crea ceva nou, socialmente şi politiceşte valabil, dacă e fidel puterii de analiză venite din autenticitatea sensibilităţii sale, ca şi din maturitatea mijloacelor de expresie moştenite.[21]

BIOGRAFIA ŞI INTIMITATEA. Fidelitatea puterii de analiză faţă de autenticitatea propriei sensibilităţi – aceasta este lecţia esenţială pe care au învăţat-o de la Whitman toţi poeţii americani ai biografiei şi ai

persoanei: Lowell, Berryman, O'Hara, Anne Sexton, Joel Oppenheimer, Robert Bly, Ted Barrigan etc.

Centrînd demersul lor poetic pe evenimentele propriei persoane care se confundă cu un cîmp tematic inepuizabil, aceşti poeţi caută să descopere ceea ce viaţa personală are în acelaşi timp unic şi repetabil. Dar ei refuză mijloacele consacrate ale poeziei (metafora, simbolul, sugestia etc.) şi cred în obiectivitatea limbajului, în sinceritatate şi directeţe.

Prin poezia lor se manifestă o *individualitate obiectivă biografică*, preocupată nu doar de descrierea reacţiilor imediat localizabile ale eului la stimulii realităţii externe, ci şi de istoria cronologică şi civilă a acestui eu. Într-o astfel de viziune asupra individualităţii totul e simptomatic şi semnificativ, tot ceea ce vine în atingere cu corpul, stările psihice, actele, intenţiile, statutul social al celui care scrie. În unele cazuri scrisul devine un act reflex, echivalent cu un act fiziologic. Eul îşi înregistrează propriile „întîmplări", fără însă a le mai valoriza simbolic, fără a le mai ierarhiza.

Biografia individului lumii moderne nu conţine nimic simbolic sau ierarhizabil şi numai în unele cazuri ea mai admite să fie organizată de o instanţă psihică centrală. Evenimentele mărunte ale eului sînt - cred aceşti poeţi - exemplare pentru condiţia omului societăţii industriale aruncat în anonimatul vieţii cotidiene. Aceste evenimente nu pot fi comunicate decît printr-un limbaj care fuge de emfază, se teme de obscuritatea semantică şi promovează un fel de mistică a denotaţiei şi a rostirii nude, amestecînd exasperarea cu bucuria clipei, exaltarea cu vulgaritatea şi brutalitatea confesiunii. Pentru poeţii individualităţii biografice, biografia încetează să mai aibă secrete, eul nu mai are nimic de ascuns, pentru că el nu mai are nimic ascuns.

Putem, prin urmare, vorbi - mai ales în cazul poeţilor americani - despre o obsesie a autenticităţii actelor personale civile şi putem numi această obsesie *biografism*, însă trebuie să avem în vedere şi o formă particulară a acestei obsesii, voalată social şi ecranată psihic, rezumată la descrierea stărilor interioare şi a reacţiilor intime. Ea este expresia unei *individualităţi obiective intimiste*, introvertite, nevrotică în esenţa ei, de aspect seismografic.

Acestă individualitate se manifestă într-un discurs poetic lacunar, eliptic, parţial ermetic, nu întotdeauna uşor de decriptat, în ciuda absenţei din repertoriul ei a simbolurilor. Ceea ce îngreunează descifrarea unei astfel de poezii e faptul că - încă plătind tribut poeticii simboliste şi imagiste, de care încearcă să se desprindă, ea lasă în surdină reperele imediate ale vieţii civile, încercînd să se protejeze într-un fel de metafizică a imanenţei. Aşa se întîmplă cu poezia Annei Ahmatova sau a lui Osip Mandelştam, cu poezia lui Bacovia din ciclul „stanţelor", cu unele poeme ale lui Kavafis sau, mai tîrziu, cu „fişele clinice" ale americanei Anne Sexton.

Există însă şi soluţia oferită de americanul Robert Bly, a unei poezii emoţionale, deloc ruptă de cotidian, combinînd raţionalul cu iraţionalul, într-un limbaj spontan, nepăsător faţă de orice tehnică:

Mă interesează întîlnirea dintre poezie şi *simplitate*... structura poemelor e simplă... Poemele sînt legate mai curînd de prezent decît de viitor. Deci, ele compun adesea, cu ajutorul naturii şi al *inconştientului*, care aparţin ambele prezentului... Emoţia este conţinută în *ceea ce nu este spus*... Poezia este reţinută în poem, prin *spaţiile albe* dintre strofe... Viaţa unui poem nu depinde de metrica sa, ci de *viaţa omului*.[22]

Care e, totuşi, scopul acestei poezii de tip intimist şi biografic, de ce este ea caracteristică pentru lumea modernă? Ce legătură are această poezie cu Wordsworth şi Whitman? Ea pare să nu se fi îndepărtat cu nimic de problema pe care, spre sfirşitul secolului XVIII, o pune Descartes în filosofia lui. Luc Ferry comentează:

...a şti cum îi este posibil individului să fundamenteze *plecînd exclusiv de la sine* valori care să fie valabile şi pentru alţii [...]. Pe scurt, totul se rezumă la a şti cum este posibil să fundamentezi în *imanenţa* radicală a valorilor, prin raportare la subiectivitate, *transcendenţa* lor, pentru noi înşine ca şi pentru ceilalţi.[23]

Din acest punct de vedere, poezia de tip tranzitiv, aflată în directa succesiune a lui Whitman, – care nu se jenează de caracterul ei istoric, tranzitoriu – se dovedeşte mult mai aproape de imperativele morale ale lumii moderne decît poezia de sorginte mallarméeană, obsedată de propria ei esenţă şi încă visînd să ajungă la o transcendenţă abstractă, anistorică, de tip platonician.

ALTERITATE ŞI MORALĂ COLECTIVĂ. Trebuie să aducem în discuţie şi o altă trăsătură a acestei poezii, trăsătură care este expresia imediată a lumii moderne, aşa cum se constituie ea în a doua jumătate a secolului XIX. Nu putem să nu invocăm încă o dată aici numele lui Whitman, cu poetica sa materialistă, profană, spontană. Poetul american este un Nietzsche al poeziei care intuieşte că, într-o lume în care „moartea lui Dumnezeu" a devenit o certitudine, „subiectul absolut" al romanticilor trebuie să cedeze locul unui „subiect sfărîmat", deschis spre alteritate şi contingenţă, spre multiplicitatea, fragmentarismul şi diferenţele existenţei. Între Whitman şi predecesorul său Wordsworth deosebirile de mentalitate poetică sînt mari, aproape insurmontabile.

Obsedat de Totalitate şi Absolut, poetul englez îl înlocuieşte pe Dumnezeu cu Natura. Identificînd Absolutul cu contingenţa vieţii, Whitman îl înlocuieşte pe Dumnezeu cu propriul eu. El înţelege că Natura nu mai poate fi considerată o valoare în sine, pentru că ea a încetat să mai fie o totalitate. Dar nici poezia nu mai poate fi capabilă să o totalizeze, oricîte soluţii tehnice ar căuta ea.

Ceea ce intuieşte Whitman e faptul că poemul romantic lung e o formă perimată. Se pare că acesta e singurul element pozitiv pe care el

l-a reținut din poezia lui Poe. Și totuși, scriindu-și poemele sale scurte, fragmentare, Whitman nu face altceva decît să lucreze toată viața la o singură carte. E miza sa pe un alt tip de construcție. Structura concentrică și adițională a *Firelor de iarbă* e o încercare de a însuma multiplicitatea existenței, fără a avea și garanția unei totalizări, fără a face din această imposibilitate o dramă creatoare. Whitman nu se teme în construcția sa de posibilele incongruențe, pentru că ceea ce scrie el are o clară fundamentare ontologică și morală. Și e vorba aici despre o morală a vieții colective, *in statu nascendi*, justificînd noul om american care are multe din trăsăturile supraomului nietzschean.

Poezia lui Whitman se naște din entuziasm, cea a poeților tranzitivi care-i vor urma din resemnare și deprimare. Dar și această poezie „realistă" a lumii contemporane e o poezie morală în esența ei, întemeiată pe valori pozitive și negative și pe aceeași conștiință a unui eu sfărîmat, exasperat de propriile sale incongruențe și discontinuități și făcîndu-și din acestea o substanță fundamentală de „inspirație". Viața e o reuniune aleatorie de stadii de viață. Eul e cel mult o însumare de „studii" asupra nivelelor sale cronologice de manifestare. Acesta pare să fie sensul volumului lui Robert Lowell, *Life studies.*

Am afirmat însă mai înainte că totalitatea multiplă a poeziei lui Whitman se va „sectorializa" în poezia urmașilor săi. Grandomania romantică a sintezei, de care Whitman e încă marcat, cedează locul unei relații oneste, scutite de iluzii, în raportul eu – lume, relație limitată la o situare existențială particulară, descrisă ca atare și uneori concepută dintr-o perspectivă de-a dreptul „științifică".

PERCEPȚIE ȘI MULTIPLICITATE. Ce este în realitatea ei cea mai palpabilă individualitatea obiectivă? Cum am văzut deja, pentru unii poeți aceasta se confundă cu percepția, cu privirea, cu capacitatea individului de a stabili o legătură nemediată cu obiectele din imediata sa apropiere. Există și o altă modalitate decît cea baudelairiană de a elimina din poezie inima și sentimentalismul, o modalitate pragmatică pe care o descoperă William Carlos Williams și obiectiviștii americani ai anilor '30-'40 din secolul trecut. Lor li se alătură Francis Ponge, cu poezia sa a obiectelor „reparate" prin scris, restituite înțelegerii genuine, neutilitare a individului alienat de utilitarismul lumii moderne, sau Theodore Roethke, cu interesul său obsesiv pentru botanică și natură.

Trebuie să vorbim și despre o *individualitate obiectivă perceptivă*, care regăsește postulatul fundamental al empiriștilor englezi potrivit căruia nu există nimic în intelect care să nu fi fost mai înainte în simțuri. La începutul secolului XX, în Portugalia, Alberto Caeiro, unul dintre cei mai importanți heteronimi ai lui Pessoa, scrie o poezie care vizează gradul zero al senzorialității. La polul opus, în poezia românească de astăzi, Mircea Cărtărescu încearcă să atingă gradul ei

maxim, pînă la evidențierea caracterului monstruos și absurd al lumii concrete.

Dar poezia obiectivității perceptive este o poezie a izolării eului de propria sa esență psihică, o poezie a corpului, nu a identității. Chestiunea raportului dintre identitatea civilă și identitatea artistică nu cade doar în seama demersului biografist sau personist. Există și alte „rezolvări". Una dintre acestea, cea mai spectaculoasă, îi aparține lui Fernando Pessoa și e interesant să constatăm că această „rezolvare" se situează în prelungirea unei problematici de tip senzaționalist. Știm că în opinia poetului portughez identitatea obiectivă e o iluzie. Ea e întotdeauna o sumă, și nu un rezultat, o stratificare de niveluri psihice și nu o pastă eterogenă de elemente afective. Eul e o entitate plurală. Există, așadar, și o *individualitate obiectivă pluripsihică*. Într-un *Proiect de prefață pentru o carte viitoare* Pessoa mărturisește:

> Autorul uman al acestei cărți nu-și recunoaște absolut nici o personalitate care să-i aparțină. Cînd i se întîmplă să simtă o personalitate născîndu-se în el, e pentru a constata imediat că este vorba de o ființă cu totul diferită de a lui, deși semănîndu-i puțin: un fiu mental, poate, și dotat cu calități primite în moștenire, dar și cu diferențe datorate faptului că el este un altul.[24]

Regăsim aici problema rimbauldiană a alterității, pusă însă în cu totul alți termeni, în funcție de acele elemente ale eului manifestate în durata sa imediată, conștientă. Pentru Pessoa, eul e în fiecare moment al existenței lui un alt individ.

INCERTITUDINI FINALE. Riscurile unei astfel de încercări de a distinge diferitele tipuri de individualitate pe care le pune în circulație poezia modernă sînt deosebit de mari. Absolutizările sînt întotdeauna implacabile. Aveam nevoie de aceste distincții, operate – e adevărat – cu o oarecare brutalitate. De aceea, nu trebuie să ne îndoim nici măcar o clipă de relativitatea lor. N-am urmărit aici obținerea unui tablou mendeleevic al structurilor poetice individuale. Lucrul nici n-ar fi fost cu putință. Naturile poetice nu sînt clasificabile decît în mare și de la distanță, chiar și așa sacrificînd destule date particulare ale individualității care ne interesează.

Cum am putea, de pildă, să-i introducem în acest nomenclator pe T.S. Eliot și Ezra Pound, doi dintre cei mai mari poeți ai secolului XX? Cum am putea face abstracție de teoria lui Eliot a „corelativului obiectiv" ce pare a fi tocmai expresia unei voințe de a împăca subiectivul cu obiectivul, în cadrul aceluiași parcurs individual al actului poetic? Putem, pe de altă parte, ignora aspectul pronunțat cultural și mitologic al eului care organizează materia sensibilă și verbală a celor *Patru cvartete*, a poemului *The Waste Land* și a celor peste o sută de *Cantos*-uri ale lui Ezra Pound? Avem îndreptățirea să vorbim în cazul acestor doi poeți, ca și în cazul lui Saint-John Perse, despre o *individualitate culturală*, indiferent de faptul că ea se manifestă subiectiv

sau obiectiv? Este acest tip specific de individualitate o sinteză impersonală, aşa cum încearcă să ne convingă acelaşi T.S. Eliot?[25].

Toate aceste ipoteze referitoare la dimensiunile eului poetic n-au urmărit să tranşeze o chestiune – ceea ce ar fi fost imposibil doar în cîteva pagini – ci să deschidă o discuţie, să fixeze nişte jaloane, fie acestea şi provizorii, posibilei operaţii de descriere tipologică a celor două mari direcţii ale poeziei moderne avute în vedere aici. Nu ştiu dacă mai trebuie să adaug că o cercetare asupra individualităţii care să aibă în vedere şi direcţia ludică şi experimentală a poeziei moderne n-avea cum să-şi găsească locul aici.

3. CITITORUL

O CONDIŢIE INCONFORTABILĂ. Dacă e să dăm crezare afirmaţiilor lui Carlos Bousoño şi ale promotorilor esteticii receptării, cititorul nu este doar seamănul, fratele (ipocrit!) al celui care scrie – cum socotea Baudelaire –, ci umbra sa, dublul său, un redutabil *alter ego*[26] care-şi arogă prerogativele unui cenzor plin de ambiţii. În domeniul esteticii şi al teoriei literare, problema cititorului e o problemă modernă, de dată destul de recentă.

Conceperea celui care citeşte ca un *insider* al mesajului poetic, ca un coautor al actului de creaţie este, cu siguranţă, urmarea nu numai a rafinării modului de a gîndi factorii implicaţi în funcţionarea unui text literar, ci şi a modificării statutului şi configuraţiei poeziei scrise în ultimele două sute de ani. Alta este astăzi condiţia cititorului – destul de brutal deposedat de „privilegiul" său al receptorului pasiv – pentru că alta este astăzi harta poeziei. O hartă stranie, nepămîntească parcă, avînd contururi destul de puţin certe, cu semne convenţionale bizare, pe care nu toată lumea le înţelege. De unde necesitatea unor interpreţi, a unor cititori profesionişti cu talent euristic şi pedagogic, care să ştie cum să reducă distanţa dintre noile forme poetice şi cititorul prin definiţie conservator, mefient faţă de orice încercare novatoare.

Instituţia criticului literar e o descoperire a lumii postromantice, menită să atenueze şocul de lectură pe care îl produce o literatură ce încetează să-l mai aibă în mod direct în vedere pe cititor, pentru a se concentra asupra propriului limbaj sau asupra motivaţiilor obscure, ireductibile ale celui care scrie[27]. Cîtă vreme poezia e considerată o activitate mimetică şi o expresie a facultăţilor umane raţionale, cititorul e cel puţin un egal al poetului.

O dată cu simbolismul însă, poezia îşi manifestă clara intenţie de a-şi subordona cititorul. Nu mai apelează la judecata, ci la sensibilitatea acestuia, pe care o obligă să se transforme într-un spaţiu de rezonanţă al textului.

Mai departe, ermetismul îi va cere cititorului să devină un inițiat al unui limbaj de o mare dificultate sau pur şi simplu să renunțe, acceptîndu-şi ignoranța şi neputința inițierii, la condiția sa de partener al operei. Chestiunea pertinenței şi a specificității actului de lectură devine cu timpul atît de gravă, încît însăşi problema teoretică a celui care citeşte devine, începînd cu secolul trecut, un obiect de meditație.

Cititorul lumii moderne tinde să ocupe de o vreme încoace prim-planul discuțiilor referitoare la fenomenul literar. Situația sa, în acelaşi timp privilegiată şi ingrată, e cercetată în amănunt, sub egida unui dramatic sentiment al culpabilității, cu mijloacele şi ale sociologiei şi ale hermeneuticii şi ale pragmaticii şi ale psiholingvisticii, ca într-un fel de complexă acțiune concentrată de răzbunare a privațiunilor şi marginalizării de care el pare să fi avut parte secole de-a rîndul. Această ofensivă n-ar fi putut fi declanşată, fără ajutorul direct sau indirect al unor ştiințe şi metode de cercetare ale cîmpului vieții sociale.

De la romantism încoace cititorul a încetat să mai fie o persoană de excepție care impune din afară o morală şi o arhitectură a operei. El a fost obligat să se înscrie democratic în marea masă a consumatorilor şi, de multe ori, să-şi vadă retrase aproape toate prerogativele de care se bucura altădată în relația sa directă cu opera. În ciuda acestui fapt, pentru a putea pune şi rezolva în mod real problema recepției, cititorul trebuie gîndit în continuare ca un privilegiat al operei, fără a-i vulgariza condiția.

Cititorul nu este un catalizator oarecare al sensurilor textului literar. În actul de lectură, el se află implicat într-un proces de un extrem rafinament psiho-cognitiv, de o mare complexitate şi responsabilitate, din care opera poate ieşi sărăcită sau îmbogățită. Iată de ce şcoala de la Konstanz, prin cel mai important reprezentant al ei, Hans Robert Jauss, îşi întemeiază demersul pe o estetică, şi nu pe o sociologie a lecturii.

Oricît de democratică s-ar dori ea, literatura nu se poate confunda cu un discurs verbal ca oricare altul. Căile de atac şi funcțiile textului literar se modifică cu rapiditate, şi nu în sensul simplificării lor. A fi un bun cititor de literatură nu e o condiție la îndemîna oricui.

Dacă poezia modernă îi pretinde cititorului noi moduri ale comprehensiunii şi ale atitudinii emotive, asta înseamnă că un model viabil al actului de receptare trebuie să aibă în vedere nu doar simpla situare a celui care citeşte față de implacabilele deschideri ale operei (studiate şi teoretizate în detaliu de Umberto Eco), ci, în primul rînd, existența unui cititor real – aflat în punctul de intersecție a trăsăturilor textului cu un orizont de aşteptare bine determinat – care îşi poate susține condiția sa de cititor real. Dar mai este această condiție cu putință?

PUNTEA PESTE PRĂPASTIE. De un secol şi mai bine încoace poezia pare pornită să-şi agreseze cititorul, să bruieze şi să bruscheze aşteptările acestuia, să-şi restrîngă formele imediat inteligibile de manifestare, să se izoleze de public şi astfel să elimine din discuţia critică cel puţin una din funcţiile sale importante, funcţia socială.

Poeţii secolului XX antologaţi şi comentaţi de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne* scriu o poezie care poartă o puternică amprentă subiectivă, o poezie obscură, nefamiliară, materializată într-un discurs extrem de dificil, care îşi sfidează cu nepăsare destinatarul real. De aceea, în afara creaţiei poetice propriu-zise, problema acestui destinatar rămîne stringentă, constituindu-se într-o continuă provocare adresată spaţiului interpretării.

În urmă cu mai bine de două decenii, în 1980, criticul italian Giacomo Debenedetti a dedicat o carte poeziei italiene a secolului XX pe care o găseşte situată sub semnul ermetismului şi al poeticii mallarméene. Cartea îşi propunea să descopere raţiunile acestei poetici şi să le facă, în măsura posibilului, inteligibile. Ea venea după o mulţime de alte studii mai vechi care urmăreau acelaşi scop. A fost vorba de o nouă încercare de a învinge o dificultate deloc imaginară, insurmontabilă încă, după mai bine de o sută de ani de modernism.

Studiul lui Debenedetti[28] arată astfel încă o dată – dacă mai era nevoie – că poezia reflexivă nu este nici în momentul de faţă, cînd ea traversează o indubitabilă perioadă de reflux, o formă clasată, un cod poetic pe deplin istoricizat. Nu cred că situaţia aceasta îşi găseşte o explicaţie firească în faptul că toate textele valoroase se caracterizează printr-o plurivalenţă de sensuri, ceea ce implică o plurivalenţă a interpretărilor. Aici e vorba de eforturile criticii de a elucida statutul, cauzele, îndreptăţirea estetică a unei poezii care pentru prima dată în istoria literaturii europene nu mai înseamnă o simplă metamorfoză a unui limbaj preexistent, o transformare, fie ea şi spectaculoasă, a unor coduri artistice date, ci o ruptură hotărîtă, agresivă, dezinteresată de consecinţele ei în planul receptării, cu însuşi codul limbii.

E pusă astfel în pericol pînă şi inteligibilitatea elementară, garantată gramatical, a comunicării verbale. Obişnuinţele de lectură ale cititorului sînt pulverizate. Sînt afectate simultan şi planul lingvistic şi planul retoric al percepţiei textului. Între operă şi cititor, factori aflaţi prin definiţie într-o virtuală corespondenţă, se cască o prăpastie. Criticul e acela care încearcă să construiască o punte peste această prăpastie şi el trebuie să fie în acelaşi timp şi un hermeneut, şi un poetician, şi un specialist în stilistică şi retorică. Altfel, şansele lui de a se face util sînt minime. Iar rolul criticului nu e acela de a salva o situaţie deteriorată cu şanse de redresare, ci de a introduce în această situaţie ireversibilă elementul de normalitate care lipseşte.

O caracteristică a poeziei moderne, a celei reflexive îndeosebi, constă în necesitatea dublării textului propriu-zis printr-un text critic

explicativ. Nu puține sînt cazurile cînd conștiința critică elucidatoare se instalează chiar în cîmpul operei. Poeții înșiși simt nevoia să-și comenteze textele sau măcar să ofere cîteva repere care să ușureze receptarea. Faptul că poemul *The Waste Land* al lui T.S. Eliot conține în final un corpus de note care arată proveniența unor simboluri, imagini și citate e prea bine cunoscut[29]. Multe din poemele lui Francis Ponge încearcă să descrie simultan nu doar „facerea obiectului“, ci și facerea textului în care e integrat acest obiect. Heteronimii lui Pessoa sînt expresia nu doar a unui eu poetic multiplicat, ci și a unei conștiințe teoretice și critice de o surprinzătoare capacitate proteică. Cea mai bună explicație a poeziei lui Pessoa o aflăm în manifestele, scrisorile, articolele, eseurile lui Pessoa, scrieri aflate dincolo de ideea unei conștiințe individuale, ce par să reunească diferite puncte de vedere aparținînd mai multor personalități critice.

Textele teoretice *pro domo* au devenit astăzi cvasiobligatorii de cîte ori se pune problema reinterpretării operei unor poeți ca Rimbaud, Mallarmé, Hopkins, Pound, Gotfried Benn, Valéry, Ungaretti, Wallace Stevens etc. Există critici care se revendică fără nici un complex din gîndirea teoretică a acestor poeți.

POEZIA TRANZITIVĂ: AVANTAJE ȘI DIFICULTĂȚI. Pînă la 1800 poeții au simțit în mult mai mică măsură nevoia să-și explice propria creație. Nu Racine sau La Fontaine scriau tratate de poetică, ci Boileau, un fel de critic oficial al vremii, preocupat înainte de toate de normarea creației și de păstrarea unității limbajului literar. Astăzi vorbim despre mai multe feluri de poezie, despre mai multe tipuri de limbaje poetice. Poezia tradițională admitea cel mult o discuție despre diferitele sale specii, toate subordonate aceluiași tip de limbaj versificat.

Dacă e dificil să identificăm o variantă tranzitivă și alta reflexivă în lirica de pînă la romantism, aceasta se datorează și faptului că cele două modalități nu sînt la vremea respectivă opuse nici istoric, nici estetic. Ele nu se constituie în niște limbaje diferite aflate în conflict. Despre o opoziție conștientizată între limbaje nu se poate discuta decît o dată cu stabilizarea tendințelor poeziei de a-și obscuriza expresia și autonomiza substanța, punîndu-l astfel pe cititor în dificultate.

Poezia tranzitivă e tocmai rezultatul voinței de a menține textul liric în cîmpul recepției imediate, cît mai aproape de cititor. Dar nu trebuie să exagerăm directitatea și simplitatea acestei poezii. Din experiența rupturii cu codurile limbii petrecută în cea de-a doua jumătate a secolului XIX au avut de profitat inclusiv poeții tranzitivi din succesiunea lui Whitman care, în lupta lor pentru transparență, au fost nevoiți să descopere propriile lor mijloace de construcție, complicate și acestea.

Deși dezinteresată de valorile sugestiei, ambiguității și obscurității semantice, poezia mesajului tranzitiv nu este, totuși, o poezie care să

se conformeze în totalitate codurilor limbii comune. Cîteva dintre tehnicile ei, între care colajul, montajul, elipsa, discontinuitatea lexicală, asintaxismul, procedeul blancurilor şi al enumerării haotice, sînt în bună măsură deviante de la aceste coduri.

Interesant e însă faptul că mijloacele poetice în discuţie se bazează pe nişte deprinderi şi reflexe achiziţionate de omul modern în confruntarea sa cu noile tehnologii ale vieţii cotidiene. Poezia tranzitivă se adresează unui cititor care trăieşte în imediat şi este obligat să ţină seama de configuraţia acestui context. Ea încearcă să încorporeze în substanţa ei rapiditatea, disjuncţia planurilor, simultaneitatea, aleatorismul, artificialitatea şi multiplicitatea existenţei, oralitatea, vitalitatea sintactică a comunicării uzuale. Această poezie împrumută tehnici din fotografie, cinematografie, pictură, domeniul comunicaţiilor de masă, al publicităţii şi al reclamei. Ea ştie să folosească cu inteligenţă unele căi deja bătute ale percepţiei şi comprehensiunii, făcînd saltul de la versul liniar la versul proiectiv, de la blocul monolitic al textului la compoziţia în cîmpul paginii. Contravine astfel unor obişnuinţe vizuale ale cititorului, dar valorifică modele mentale proprii contingenţei textuale a lumii moderne.

E poate momentul să observăm că bătălia dintre „înăuntru" şi „afară" pe care încerca să o problematizeze Montale în poemul *Poezia* este, de fapt, o bătălie pentru modelarea unui anume tip de cititor, croit după măsura problematică a spaţiului socio-cultural postromantic. Cititorul are astfel de ales între o estetică ezoterică, elitistă, etanşă, dezgustată de „universalul reportaj", purificată de vulgaritatea lumii şi izolată într-un spaţiu al perenităţii semnificaţiilor şi o estetică prezenteistă, impură, spontană, procesuală, cultivînd scopuri şi sensuri momentane, colocvialitatea şi corporalitatea vorbirii, acţiunea, adevărul punctual, indeterminarea, imanenţa stărilor şi a reacţiilor. Însă oricît de „pragmatică" s-ar dori ea, nici poezia tranzitivă nu este o poezie facilă, care să neglijeze problema complexităţii structurale a oricărei construcţii estetice. Sigur că această poezie e mai accesibilă, dar accesibilitatea aceasta nu este un echivalent al simplităţii tehnice.

Pe de altă parte, familiarizarea cititorului cu formele specifice ale acestei poezii nu este ceva de la sine înţeles. Apropierea poeziei de proză, de anecdotică, de tehnicile jurnalistice şi de limba de zi cu zi este un fenomen pe care cititorul îl priveşte în continuare cu mari rezerve. Prea marea directitate a poeziei tranzitive îl deranjează pe cititor, îi clatină prejudecăţi, îi răpeşte dreptul la idealism şi idealitate. Stupoarea sa în faţa unui discurs poetic enunţiativ poate să fie la fel de mare ca şi în cazul unei poezii ermetice.

Toată problema e, pînă la urmă, aceea a „traductibilităţii". Modelul de poezie cel mai convenabil pentru cititorul obişnuit – un model instituţionalizat de educaţia şcolară e acela al poeziei *literare*, al discursului indirect ce permite o imediată operaţie de traducere printr-o

grilă retorică dată. Or, atît poezia tranzitivă, cît şi poezia reflexivă sînt tipuri de discurs bazate fundamental pe *literalitatea* sensului, care nu vor să spună mai mult decît ceea ce spun.

DIFERENŢE. Nu este vorba, în cazul poeziei reflexive, de a suspenda sensul, ci de a-i impune acestuia un alt mod de funcţionare. Poezia ermetică îl exclude din ecuaţia sa pe cititorul pasiv, comod, prea mult aservit caracterului public al existenţei sale individuale. Nu putem spune că ne aflăm în faţa unei poezii care nu doreşte să fie înţeleasă. Dar cititorul de care ea are nevoie trebuie să dovedească mari disponibilităţi interioare, preocupare faţă de complicatele meandre ale subiectivităţii, capacitatea de a se deschide spre conştiinţa metafizică, vocaţie contemplativă şi credinţa într-un sens ascuns al lumii pe care numai poezia îl poate dezvălui.

Există intuiţii asupra fiinţei şi lucrurilor, asupra totalităţii universului ce nu par a putea fi comunicate decît printr-un limbaj sibilinic, iniţiatic, irepetabil în unicitatea sa, singurul în măsură să exprime adevăruri altfel inefabile. Pe un astfel de postulat se întemeiază discursul poeziei de tip reflexiv care este un discurs *de haute étage*, un discurs „tare", greu de spart în bucăţi, construit în regimul profunzimii şi al transcendenţei sensului, nu la îndemîna oricui. De aceea Valéry va ajunge să afirme: „Versurile mele au sensul care li se atribuie"[30], ceea ce face încă o dată din cititor un coautor al actului poetic. Dar acest cititor nu va avea niciodată siguranţa că s-a apropiat cît de cît de adevăratul sens al poemului pe care, de fapt, el îl creează, fără nici o posibilitate de a-şi verifica intuiţiile.

În ce priveşte poezia tranzitivă, ea îşi concepe altfel demersul pentru că ea îşi propune alt fel de scopuri. Miza ei este mesajul imediat, adevărul vieţii, implicarea cititorului în lectură pe coordonate acţionale şi nu contemplative. Mijloacele acestei poezii nu sînt mai puţin „artistice", ea nu utilizează principii retorice mai concesive. Dar poezia tranzitivă se adresează în mai mare măsură acelor elemente ale reprezentării, emoţiei şi judecăţii pe care cititorul le posedă fără a le fi conştientizat vreodată în formă artistică. Efectul ei estetic se naşte din activarea în cîmpul mental al cititorului a unor procedee şi cunoştinţe minimale în care sînt concentrate constante umane la fel de greu de prins în cuvinte ca şi revelaţiile liricii reflexive.

Ceea ce diferenţiază cele două tipuri de poezie e ideatica generală care le animă, concepţia despre eu şi despre dimensiunile reale ale lumii. Poetica reflexivităţii e o poetică a profunzimii, a stratificărilor, a voalurilor succesive, a matricei ascunse. Poetul tranzitiv e un adept al suprafeţei, al planului, al cauzalităţii mecanice sau al indeterminismului cuantic, al unei existenţe fără esenţă, dezvăluită clipă de clipă, într-o temporalitate plenară, autosuficientă, înţeleasă ca pură existenţialitate. Poezia tranzitivă e preocupată nu de omul generic, ci de omul

istoric, nu de omul metafizic, ci de omul biografic. Pactul pe care ea îl propune cititorului este un pact al vieţii contingente, hedonist sau masochist după caz.

Problemele raportului autor – text – cititor în cazul poeziei tradiţionale anterioare romantismului sînt cu totul altele. Dacă poetul tradiţional e posesorul unui limbaj poetic preexistent pe care îl respectă ca limbaj specific şi pe care are tendinţa de a-l depăşi sau modifica, cititorul e depozitarul unei conştiinţe a poeziei pe care doreşte în mod firesc să o conserve. În poezia tradiţională, cititorul ştie întotdeauna mai bine decît poetul ce este poezia. Tiparele, temele, motivele, formele poeziei sînt mai bine fixate în mintea şi sensibilitatea celui care citeşte. Orizontul de aşteptare al cititorului se confundă cu conştiinţa unor constante şi limite ale poeziei în raport cu care „mesajele" celui care scrie sînt întotdeauna previzibile.

Situaţia aceasta a fost sesizată de Manfred Naumann, alt reprezentant al şcolii de la Konstanz: „...nu doar producţia literară determină receptarea, ci la rîndul ei, aceasta din urmă determină producţia, cititorii sînt făcuţi nu doar să recepteze operele, ci să şi determine apariţia anumitor opere, şi nu numai autorii îşi creează un public, ci şi publicul îşi creează propriii autori"[31].

Dacă lăsăm deoparte cazul literaturii de consum, distincţiile teoreticianului german nu se aplică aproape deloc poeziei moderne ale cărei modele epistemice s-au impus doar parţial, ea avînd nevoie în continuare de o strategie critică „promoţională".

În schimb, prevalenţa iniţiativei destinatarului în actul de creaţie caracterizează cum nu se poate mai bine poezia anterioară revoluţiei subiectivităţii. Am văzut cu altă ocazie care sînt limitele poeziei clasice şi manieriste. Elita cititorilor secolului XVI, de pildă, considera poezia un joc al inteligenţei, un domeniu al insolitului şi al miraculosului, întemeiat pe *meraviglia*, *agudeza* şi *witz*. Obscuritatea acestei poezii este o trăsătură impusă din afară de un anume gust al epocii, care ţinea la mare cinste delectarea intelectuală. În manierism poezia este o altă formă a jocului de societate. Nu mai putem spune acelaşi lucru despre poezia modernă şi nici despre cititorul modern de poezie care este un însingurat, şi nu un om de lume.

CITITORUL IDEAL ŞI CITITORUL REAL. Problema cititorului modern se subsumează unei duble apercepţii, una ideală şi alta reală. Nu trebuie să confundăm planurile. Cînd am afirmat despre destinatarul textului poetic că el este un *alter ego* al poetului, am avut în vedere concepţia lui Jauss despre *cititorul ideal*. Potrivit modului de a gîndi al romanistului german:

> ...textul produs al unui autor (ce a început prin a fi el însuşi cititor) conţine imaginea implicită a cititorului său *ideal*, aşa cum şi-l imaginează respectivul autor,

conține, așadar, așteptările prefigurate de un anumit „spațiu de joc" delimitat de textele anterioare, presupuse ca asimilate.[32]

Ideea aceasta a unor cititori posibili, constituiți după chipul și asemănarea celui care scrie, e seducătoare, însă mai ales în spațiul poeziei moderne ea se poate dovedi o speculație teoretică cu nimic mai îndreptățită decît altele.

La fel de bine ne-am putea gîndi la poetul care scrie cu clara conștiință a izolării de epoca sa, pentru un *cititor virtual*, inexistent, posibil într-un viitor oarecare. În fond, acesta e cititorul pentru care a scris toată viața Kavafis. Iar care e tipul de cititor pentru care a scris Rimbaud nu putem ști nici astăzi, într-atît experiențele sale poetice sînt unice și irepetabile. Într-un plan și mai înalt al speculației, se poate demonstra și faptul că cel care scrie nu poate face în nici un chip abstracție de cel care citește, pentru că el de fapt nu scrie, ci este scris de limbaj iar limbajul e un bun social prin excelență. Nu aceasta este în realitate problema.

Ceea ce ar trebui să intereseze în primul rînd estetica receptării e prezența în afara textului a unui *cititor real*. Deplasarea scopurilor și semnificațiilor poeziei dinspre autor spre cititor, pînă la afirmarea în cele din urmă a superiorității lecturii asupra creației, prin postularea *in extremis* chiar și a ideii că cel care citește își stabilește singur convenția literară de care are nevoie[33], nu are cum să dea un răspuns la întrebarea de ce poezia modernă a devenit cîmpul de afirmare a unor limbaje, viziuni despre lume și tipuri de sensibilitate aflate într-un conflict ireductibil. Cititorul tradițional și cititorul modern au orizonturi de așteptare diferite, întemeiate pe viziuni diferite despre valoarea artistică.

Ideea lui Jauss potrivit căreia „distanța dintre orizontul de așteptare și operă, dintre ceea ce experiența estetică de pînă atunci oferă ca fiind familiar, pe de o parte, și «schimbarea orizontului» produsă o dată cu receptarea noii opere, pe de altă parte, determină [...] caracterul artistic al unei opere literare"[34] e discutabilă, mai ales în poezia care se scrie de la 1850 încoace. Din acest moment artisticul încetează a mai fi ceva normal, un limbaj mai spectaculos decît limbajul obișnuit, un spațiu al semnificației și al ideii mai profund decît spațiul vieții de zi cu zi. El nu va mai fi nici un loc al reprezentării simbolice și al modelelor ideale sau un teritoriu al contemplației care transcende perisabilitatea clipei prezente.

NEGATIVITATEA. De la Baudelaire încoace artisticul va fi interesat de perisabilitatea clipei prezente, de „ceea ce este" și nu de „ceea ce trebuie să fie"[35]. Pentru autorul *Florilor răului* arta se confundă cu modernitatea, iar modernitatea e „tranzitoriul", prezentul[36]. Acest prezent impalpabil, prin definiție fugitiv și echipotent, nu mai poate aparține cititorului – care este prizonierul convențiilor, al valorilor

moştenite şi al actelor sale automatice de viaţă – ci rămîne privilegiul celui care scrie, el însuşi un prizonier al unei imanenţe multipolare şi nedeterminate. Mallarmé e şi el un om al propriului său prezent, dar al unui prezent eternizat al intelectului. Tensiunea spre necunoscut a viziunilor lui Rimbaud provine dintr-o dilatare a clipei prezente. În prezent se ascunde indicibilul: o altă ordine, o altă ierarhie, o altă structură a lumii şi a individualităţii, de fapt, un întreg arsenal de „non-valori" (în măsura în care ele sînt nişte noi valori), la care cititorul nu are acces, pentru că acestea sînt individuale, şi pe care oricum cititorul le refuză, pentru că ele par non-umane.

Indicibilul este ireprezentabilul sau *imprezentabilul*, acel amestec de silă şi plăcere, de fascinaţie şi dezgust provocat de spaţiile urbane ale lumii moderne, despre care vorbea acelaşi Baudelaire, dar şi spaţiul subconştientului şi al sinesteziilor convulsive din poezia lui Rimbaud sau lumea logosului originar din poemele lui Mallarmé.

Jean-François Lyotard consideră că imprezentabilul este un apanaj al postmodernismului, dar tot el e acela care observă că şi „modernul invocă imprezentabilul în prezentarea însăşi"[37]. Există, prin urmare, în poezia modernă şi un infern al textului care nu poate vorbi despre ceea el ce ar dori să vorbească sau care se vede nevoit să vorbească despre ceea ce este absent. Misterul şi necunoscutul nu pot fi reprezentate, deşi misterul şi necunoscutul sînt omniprezente. Acesta e nivelul la care poeticile lui Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé se întîlnesc, punîndu-i cititorului o problemă de lectură irezolvabilă pe calea viziunii tradiţionale despre artistic.

Însă înainte de a se ajunge la ceea ce nu poate fi spus prin limbaj, ci doar sugerat, simbolizat, problematizat prin operă, în a doua jumătate a secolului XIX cititorul real de poezie se va confrunta, pentru prima dată, cu negativitatea morală a poeziei moderne, acea negativitate pe care, într-un articol din 1882, Whitman i-o reproşa lui Poe. Iată despre ce este vorba:

> Aproape lipsite de orice element al principiului moral sau al concretului, sau al eroismului, sau al unor afecţiuni mai simple ale inimii, versurile lui Poe ilustrează o imensă facultate de frumuseţe tehnică şi abstractă, cu arta rimei dusă pînă la exces, o tendinţă iremediabilă spre temele nocturne, diabolice, în fiecare pagină. Judecîndu-le altfel, fac parte, probabil, din luminile electrice ale literaturii de imaginaţie, strălucitoare şi orbitoare, dar fără pic de căldură.[38]

Să recunoaştem că aceste observaţii ale lui Whitman nu sînt valabile doar pentru Poe, ci, cu unele nuanţe în plus, şi pentru întreaga poezie modernă dezvoltată în linia lui Poe, Baudelaire şi Mallarmé. De altfel, în finalul articolului său, autorul *Firelor de iarbă* vorbeşte despre „tendinţa inevitabilă a culturii noastre poetice spre morbiditate, spre frumuseţea nefirească, îmbolnăvirea tuturor gîndurilor poetice şi a rafinamentului devenit scop în sine, oroarea de concretul democratic

şi veşnic (în primul rînd corpul, pămîntul şi marea, sexul şi cele asemănătoare lor)..."[39].

Dacă trecem peste faptul că lui Whitman acest gen de poezie i se pare că atinge patologia, trebuie să remarcăm că trăsăturile identificate de el sînt exacte, fără să se deosebească prea mult de trăsăturile celor două mari modele coincidente ale poeziei moderne pe care le-am avut mereu în vedere aici: Hugo Friedrich şi Carlos Bousoño. În viziunea poetului american, poezia ieşită din mantaua lui Poe e o poezie obsedată de moarte şi degradare, imorală şi amorală, lipsită de eroism, rece, abstractă, înclinată spre nocturn şi demonic, dezinteresată de lumea reală şi dispreţuind concretul, însă rafinată tehnic, de o mare perfecţiune şi frumuseţe formală, gratuită şi muzicală.

Această poezie nu cultivă nici orizonturile confortabile ale vieţii burgheze, nici energiile şi setea dezlănţuită de experienţă a supraomului nietzscheean pe care-l întîlnim, într-o variantă *sui generis*, chiar în creaţia lui Whitman. Ea cultivă, cum spuneam, negativitatea, descoperă estetica urîtului, impersonalitatea eului, deriziunea vieţii, neliniştea pură a sufletului, *spleen*-ul, răul existenţei, distanţarea de ceea ce este familiar şi se concentrează asupra propriei sale fiinţe textuale, se închide cu voluptate în propria ei frumuseţe care nu serveşte la nimic. Şi-a pierdut aproape în întregime utilitatea, nu mai crede în morala publică. Înaintea lui Rimbaud, care, paradoxal, este un „vitalist", Baudelaire e exemplul cel mai frapant al acestui nou mod de a înţelege poezia.

Hans Robert Jauss a propus o extrem de interesantă analiză asupra liricii franceze a anului 1857 (anul apariţiei volumului *Florile răului*) consacrată motivului *la douceur du foyer*[40]. Dincolo de finele observaţii asupra modului în care, în epocă, texte aparent diferite converg întru reliefarea aceluiaşi orizont mediocru şi idealizat al vieţii burgheze, studiul esteticianului german reţine atenţia prin concluziile sale cu privire la poezia lui Hugo şi Baudelaire.

Dacă prin poezia sa, autorul *Legendei secolelor* face figura unui scriitor oficial, care ilustrează ideologia „dulceţii căminului" şi a blîndei fericiri familiale, confirmînd în felul acesta aşteptările cititorilor vremii, Baudelaire este avangardistul unei mentalităţi care cultivă „valorile" exterioare cercului familial burghez, dilemele, pasiunile şi grijile unei umanităţi marginalizate, declasate. Baudelaire ironizează cu sarcasm convenţiile vieţii burgheze şi-i demască tabuurile. Temele sale sînt noi şi scandalos de imorale.

Dar iconoclastia baudelairiană nu contravine vremii sale doar la nivel tematic, prin substanţa ei negativă de viaţă, ci şi la nivel stilistic, prin atmosfera şi construcţia textelor sale şi practica unui idiolect artistic în care semnele distanţării gramaticii poeziei de codul vorbirii uzuale se manifestă cu evidenţă. Nici prozodia lui Baudelaire nu mai este una „normală", ea creează o muzică insidioasă, paralizantă,

îmbătătoare ca un drog, inducîndu-i cititorului sentimentul unor voluptăţi vinovate. În faţa limbajului disonant al poeziei sale, Baudelaire prevede „şocul nervos" al posibilului său public: „Conştiinţa poetică, odinioară o infinită sursă de bucurii, a devenit acum un arsenal inepuizabil al instrumentelor de tortură"[41]. El descoperă „plăcerea aristocratică de a displăcea"[42] şi crede că „există o anumită glorie în a nu fi înţeles"[43].

Dar acesta e abia începutul. Mai tîrziu, pentru Gottfried Benn actul poetic va însemna „a ridica lucrurile decisive în limbajul neînţelesului, a te dărui unor lucruri care ar merita să nu convingi despre ele pe nimeni"[44]. În faţa unui astfel de deziderat, în faţa unei poezii care respinge din capul locului înţelegerea, cititorul nu poate decît să intre în stare de alarmă. Diferenţa normală dintre limbajul poetic şi cel uzual care a caracterizat dintotdeauna poezia a devenit în a doua jumătate a secolului XIX „o diferenţă radicală [...], o tensiune excesivă care, adăugată conţinuturilor obscure, provoacă dezorientare"[45]. În continuare situaţia se va agrava. Poezia vocal-viscerală a lui Hugo Ball sau poezia lettristă a lui Isidore Isou vor suspenda pur şi simplu comunicarea.

SOLUŢII DE RECUPERARE. Putem observa acum că problema cititorului înţeles ca un coautor al textului apare, deloc paradoxal, din momentul în care limbajul poeziei se rupe cu totul de limbajul referenţial. Cititorul – comod prin definiţie – nu ajunge din proprie voinţă la statutul de coautor. Lui i se face cadou acest statut, şi asta pentru că poziţia sa exterioară în raport cu opera devenise de nesusţinut.

De acum înainte, lui nu i se va mai cere să înţeleagă, ci să consimtă, să-şi dea asentimentul – cum spune Bousoño – faţă de ceea ce el oricum nu mai poate decide: aspectul şi funcţia textului care îi este prezentat drept poezie. Deposedat de codul său artistic, rămas prin tradiţie, veacuri de-a rîndul, în linii mari acelaşi, cititorul lumii moderne e invitat la un soi de cameleonism al simţirii şi înţelegerii, condiţie susţinută de ideea că actul de lectură e un act de re-*creaţie* simpatetică, mergînd pînă la identificare, a actului de creaţie.

Codul poetului modern de orientare reflexivă fiind prin definiţie subiectiv şi irepetabil, cititorul e aproape obligat să încerce pătrunderea în interiorul acestui cod, lipsindu-se de toate armele şi bagajele sale receptive tradiţionale şi lăsîndu-se cotropit de o forţă străină care-i ignoră inima, mintea, convingerile morale şi-i atacă la modul coroziv fiinţa. El e silit să-şi asume toate tensiunile şi obscurităţile discursului cu care se confruntă, să le accepte *tale quale*, fără putinţă de împotrivire, într-un fel, să facă corp comun cu cel care scrie, cu toate neliniştile şi suferinţele interioare ale acestuia. Limbajul există în sine, el nu mai poate fi tradus. Starea psihică a poetului e unică şi nonraţionalizabilă, ea nu poate fi explicată, ci doar retrăită în actul de lectură.

Fiind o poezie literală în esenţa ei, un cîmp semantic traversat de conotaţii puternic indeterminate care amestecă fascinaţia cu teama, voluptatea cu suferinţa, grotescul cu sublimul, poezia reflexivă îi impune cititorului să devină un virtuoz al identificării, un sacrificat al inteligibilităţii logice, o sensibilitate vinovată. Poezia reflexivă e o poezie a subliminalului, care „vrăjeşte mintea şi simţurile-ncîntă", ca să-l cităm încă o dată pe Baudelaire.

Whitman a observat bine: „morbiditatea" acestei poezii e o morbiditate a muzicalului, atracţia subconştientă pe care ea o provoacă e o atracţie a unei forme sonore irezistibile, deşi dispersivă şi anihilantă. Poezia reflexivă vorbeşte despre un mister care nu poate fi atins, despre un *dincolo* al existenţei care nu poate fi decît bănuit, imaginat, despre un om fără umanitate şi despre o realitate ireală. E poezia unei actualităţi fără timp şi a unei individualităţi fără individ. Ea a pierdut „simţul continuităţii şi gustul comuniunii"[46]. Nimic mai departe de această poezie decît individul social, decît omul viu cu simţuri, sentimente şi sex.

Or, tocmai acestui gen complex de negativitate umană va încerca să i se opună poezia de tip whitmanian care este o poezie a unui loc dat, a unui timp dat, a unei naturi umane pozitive, în acelaşi timp generică şi istorică. Whitman formulează cu claritate dezideratele propriei sale lumi:

> A venit vremea de a ilustra totul prin geneza şi ansamblul actualităţii; şi mi se pare că o astfel de ilustrare şi ansamblu sînt cerinţele de căpetenie ale literaturii americane pe viitor.[47]

În secolul XX, acest deziderat va depăşi America, impunîndu-i şi poeziei europene să regăsească imediatul vieţii. Să reţinem însă că, în mare, motivaţiile poeziei tranzitive sînt stabilite din nou, după celebra prefaţă a lui Wordsworth (1800), într-o formă mult actualizată, cu doi ani înainte de apariţia *Florilor răului*, o dată cu prima ediţie a *Firelor de iarbă* (1855). Peste cîteva decenii, privindu-şi retrospectiv marele său proiect poetic, Whitman va scrie:

> Am simţit cu adevărat atunci, în zilele tinereţii mele, după cum o simt acum, în cele ale bătrîneţii, nevoia de a formula un poem a cărui gîndire întreagă să fie, direct sau indirect, o credinţă care să însemne înţelepciune, sănătate, mister, frumuseţea fiecărui proces, fiecărui obiect concret, fiecărei existenţe umane sau oricărei alteia, considerată nu din punctul de vedere al tuturor, ci al fiecăruia în parte...[48]

Whitman refuză să înţeleagă gratuitatea. Pentru el poezia nu poate să fie decît utilă, ea nu se poate adresa decît unui cititor real:

> Eu declar că cel mai real serviciu pe care poemele mele sau orice altă scriere pot să-l facă cititorului lor nu este numai de a-i satisface intelectul sau a-i satisface un interes superficial şi nici chiar de a-i descrie mari pasiuni sau persoane sau evenimente, ci de a-i insufla o bărbăţie robustă, şi curată credinţă, şi să-i dea o „inimă largă"...[49]

Trebuie să recunoaştem că între această aspirație whitmaniană şi convingerea lui Frank O'Hara că poezia joacă în viața omului acelaşi rol pe care îl îndeplineşte o scrisoare, o convorbire telefonică sau o discuție, diferența nu e prea mare.

4. LIMBAJUL

NORMALITATEA ORIGINARĂ. Poezia e un fapt de limbaj, ea există şi se manifestă în şi prin limbaj. Oricare ar fi natura „informațiilor" pe care poezia le vehiculează, acestea au la bază o articulare lingvistică. Am văzut că definirea poeziei prin opoziție cu limba comună e o constantă a studiilor afectate determinării fenomenului liric. Impresia cvasigenerală e aceea că poezia îşi stabileşte specificitatea în cîmpul unui limbaj deviant de la normele comunicării lingvistice instrumentale. Faptul nu are de ce să surprindă, de vreme ce primele încercări de investigație riguroasă a textelor poetice au apărut în domeniul lingvisticii. Înainte de a fi un eminent poetician, Jakobson, de pildă, a fost un redutabil lingvist.

Toate dilemele şi incertitudinile provocate de cercetarea organismului poeziei pornesc de la limbaj, de la confruntarea legilor generale ale transmiterii informației verbale cu legile niciodată sigure, în continuă schimbare, ale constituirii expresiei poetice.

Ne putem reaminti aici faptul că pentru Aristotel problemele particulare ale limbajului poeziei sînt reductibile la un fenomen de vocabular. În viziunea lui, diferențele dintre vorbirea comună şi vorbirea poetică privesc, înainte de toate, componenta lexicală a comunicării. Pe de o parte, există „cuvintele obşteşti", pe de alta, „graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care înțeleg – explică Aristotel – provincialismele, metaforele, cuvintele lungite şi tot ce se depărtează de uzul obştesc"[50]. Limbajul poeziei ar fi, totuşi, rezultatul unei echilibrate dozări de cuvinte comune – care conferă claritate – şi metafore, provincialisme etc. – care devin marca poeticului.

Altfel, utilizarea într-o compoziție verbală numai a metaforelor sau numai a provincialismelor ar conduce – consideră filosoful stagirit – fie la „enigmă", fie la „barbarism". Metaforizarea excesivă provoacă opacizarea semantică. Utilizarea prea abundentă a termenilor locali, dialectali creează ininteligibilitatea. Dacă în primul caz exagerarea e de natură contextuală, în cel de-al doilea neînțelegerea se produce la nivel referențial. Dar nici în aceste două cazuri extreme, care depăşesc domeniul faptelor artistice, nu se poate vorbi despre o reală violare a codului limbii obişnuite.

Cît despre adevăratul limbaj artistic – înțeles ca o vorbire împodobită menită a evita banalitatea şi vulgaritatea – el este un mod de

comunicare diferit de comunicarea cotidiană, însă în deplin acord cu normele generale ale vorbirii.

Aristotel nici nu găseşte de cuviinţă să afirme acest ultim adevăr. Faptul era de la sine înţeles. Coincidenţa dintre normele gramaticale ale limbajului poetic şi structura gramaticală de bază a limbii în interiorul căreia se edifică acest limbaj e o constantă a poeziei tradiţionale ce-şi va menţine obligativitatea pînă în pragul epocii moderne.

ÎMPOTRIVA GRAMATICII. Cea de-a doua jumătate a secolului trecut creează premisele unei literaturi pentru care revolta împotriva gramaticii şi a logicii devine o trăsătură accentuată pînă la paroxism. Descrierea exactă a acestei situaţii ne cere să apelăm la opiniile lui George Steiner:

Conceptul de *cuvînt lipsă* marchează literatura modernă. Principala împărţire din istoria literaturii occidentale are loc între începutul anilor şaptezeci ai secolului trecut şi începutul secolului XX. Această perioadă separă o literatură adăpostită de limbă de una pentru care limba a devenit o temniţă. Comparate cu această împărţire, toate curentele sau mişcările istorice şi stilistice anterioare – helenismul, feudalismul, barocul, neo-clasicismul, romantismul – sînt doar subgrupuri sau variante. De la începuturile literaturii occidentale pînă la Rimbaud şi Mallarmé (Hölderlin şi Nerval sînt precursori decisivi dar izolaţi) poezia şi proza s-au aflat într-un acord organic cu limba. Vocabularul şi gramatica au putut fi extinse, deformate, împinse pînă la limitele capacităţii de înţelegere. Există neclarităţi şi răsturnări deliberate ale logicii limbajului comun în întreaga poezie occidentală, la Pindar, în lirica medievală, în poezia de dragoste şi filosofică europeană a secolelor al şaisprezecelea şi al şaptesprezecelea. Dar, chiar cînd este cît se poate de explicit, actul inventării, al individualizării în *stile nuovo* al lui Dante, în cosmografia semantică a lui Rabelais, evoluează în funcţie de spiritul limbii. Vocaţia lui Shakespeare constă într-o realizare, o întruchipare mai cuprinzătoare decît a oricărui alt scriitor, mai fin variată şi ordonată în interior, a posibilităţilor cuvîntului şi sintaxei publice.[51]

După 1871, anul în care Rimbaud scrie *Les lettres du voyant*, – arată mai departe George Steiner – apare conştiinţa unei incompatibilităţi între individualitatea irepresibilă a poetului şi sistemul restrictiv şi depersonalizator al limbii colectivităţii:

...poetul nu mai are sau nu mai aspiră la dreptul de posesiune nativ în casa cuvintelor. Limbile care îl aşteaptă ca individ născut în istorie, societate, în cadrul convenţiilor expresive ale culturii şi mediului său specific nu mai sînt un înveliş natural. Limba statornicită este un inamic. Poetul o găseşte mizeră şi plină de minciuni. Folosirea zilnică a făcut ca ea să devină perimată. Vechile metafore sînt inerte, iar energiile complet uscate. Este sarcina obligatorie a scriitorului, aşa cum afirma Mallarmé despre Poe, *de a purifica limba tribului.* El va căuta să reanime magia cuvîntului prin dislocarea legăturilor tradiţionale ale gramaticii şi ale spiritului ordonat (poezia lui Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). El se va strădui să anuleze sau, cel puţin, să atenueze continuităţile clasice ale raţiunii şi sintaxei, ale direcţiei conştiente şi formei verbale (*Iluminările* lui Rimbaud). Deoarece a devenit calcifiată, impermeabilă pentru o nouă viaţă, crusta publică a limbii trebuie să fie spartă. Numai atunci îşi va regăsi glasul esenţa subconştientă şi anarhică a omului. De la Homer încoace, literatura, exprimarea viziunii, se deplasează după urzeala limbii. După Mallarmé, aproape toată creaţia poetică importantă şi o mare parte a

prozei care determină modernismul se vor deplasa împotriva curentului limbajului normal.[52]

INDIVIDUALITATEA SUBIECTIVĂ ŞI POEMUL OBIECT. Am reprodus *in extenso* consideraţiile de mai sus pentru că ele au în discuţia noastră o importanţă capitală. Totuşi, cîteva adăugiri şi semne de întrebare sînt în continuare necesare.

E cazul să ne întrebăm, înainte de toate, care este motivul acestei fundamentale răsturnări de optică în problema raportului dintre limba vorbită şi limba poeziei. A aduce în discuţie doar imperativul modern al continuei schimbări a formelor literare ar fi totuşi prea puţin. „Spargerea crustei publice a limbii" – acţiune în care se va înscrie întregul eşalon de poeţi moderni inventariat de Hugo Friedrich în cartea sa – este urmarea firească, deşi cu consecinţe stranii, a unei modificări de orizont existenţial, cultural şi axiologic.

Lumea modernă aduce cu sine o spectaculoasă răsturnare în sfera valorilor umane. Pe lîngă datele trecute în revistă într-un capitol anterior, o abordare sociologică a chestiunii ar putea, cred, demonstra funcţia deloc minoră pe care au avut-o mişcările sociale şi eşecul revoluţiilor din prima jumătate a secolului XIX în conturarea unei noi problematici a individualităţii.

Am arătat deja că individualitatea care se afirmă în poezia tradiţională e o valoare gîndită din exterior prin suprapunerea ei pe un model uman general aparţinînd moralei publice. E în afară de orice îndoială că această situaţie a fost şi ea marcată de nenumărate conflicte. În realitate, multă vreme despre o adevărată individualitate umană nu se poate vorbi[53]. Poezia confesivă, erotică şi intimistă anterioară romantismului a sporit în timp tensiunile favorabile declanşării revoluţiei subiectivităţii, sub semnul căreia se va desfăşura pînă la jumătatea secolului XX lirica modernă.

Individualitatea subiectivă are nevoie pentru a se afirma de un limbaj privat, epurat de insidioasa ideologie depersonalizatoare a codului lingvistic propriu vieţii publice. Tăierea cordonului ombilical care leagă expresivitatea poetică de normele semantico-gramaticale ale vieţii de zi cu zi e un act conştient de renunţare la o duplicitate potrivnică exprimării libere de sine.

În aceste condiţii, însăşi calitatea de poet suferă o modificare hotărîtoare. Poetul modern nu mai e obsedat nici de conformarea operei sale la nişte modele de autoritate, nici de originalitatea propriului său discurs. Adevărul şi autenticitatea a ceea ce el simte şi gîndeşte îi cer să caute posibilităţile de edificare a unui nou discurs. O sensibilitate şi o gîndire exacerbate, fascinate de iluzia unei esenţe psiho-corporale pînă atunci reprimate, se zbat să instituie o nouă limbă poetică, închisă, secretă, izolată de malaxoarele uniformizatoare ale retoricilor de gen.

Conflictul subiacent dintre limbajul individual şi limbajul public e suspendat, prin izolarea sub focarul interesului doar a primului termen şi afirmarea dreptului poetului de a-şi inventa formele sale insolite, anti-gramaticale de comunicare. Drumul ermetismului este astfel deschis. Sintaxa devine o categorie a fluxului verbal interior, morfologia îşi pierde rigiditatea normativă, cuvintele migrează de la o categorie gramaticală la alta, punctuaţia e desfiinţată sau reinventată[54], topica primeşte valenţe echivoce sau ambigue, textul însuşi se transformă într-o realitate verbală susceptibilă de o continuă reorganizare. El capătă aspectul unui produs nedefinit, provizoriu, virtual, impalpabil, deconspirînd „o contemplare activă a imposibilităţii sau cvasi-imposibilităţii de aducere la viaţa adecvată"[55] a unui spaţiu psihic incert şi obscur.

În nu puţine cazuri textul e totul, el nu mai are propriu-zis o substanţă externă din care să-şi extragă sevele, ci se hrăneşte din sine, trăieşte prin propria lui tensiune semantică. A devenit un obiect independent, autosuficient, la fel de real ca toate obiectele exterioare, doar că alcătuit din materia cuvintelor. Este şi el un produs artificial, un obiect creat şi obiectul acesta se numeşte „poem". E de ajuns şi atît. Sau, mai degrabă, – cum susţin mulţi poeţi ai secolului XX – poezia trebuie să fie numai atît: un obiect verbal[56].

După opinia lui Gottfried Benn, modernismul e „încercarea artei de a se trăi pe sine, în destrămarea generală a conţinuturilor, ca pe un conţinut, şi de a plăsmui din această trăire un nou stil, e încercarea de a opune nihilismului general al valorilor o nouă transcendenţă: transcendenţa plăcerilor creatoare"[57].

Descoperim aici acea plăcere pe care o cunoştea bine Mallarmé, plăcerea de a lucra cu cuvintele ca şi cum ai lucra cu notele muzicale în conceperea unei compoziţii sonore, abstractă prin chiar natura ei. Legile poeziei nu mai urmează astfel legile vorbirii, pentru că problema reprezentării şi a adevărului referenţial a dispărut din preocupările poetului. Observaţiile lui George Steiner cu privire la ruptura pe care o produce în cîmpul comunicării noul limbaj pot fi completate cu aceste constatări tehnice ale lui Hugo Friedrich:

> Limbajul poetic capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinaţii care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens. Materialul lexical curent îmbracă semnificaţii neobişnuite. Cuvinte provenind din cele mai îndepărtate domenii de specialitate sînt electrizate liric. Sintaxa se dezarticulează sau se reduce la predicate nominale voit primitive. Cele mai vechi instrumente ale poeziei, comparaţia şi metafora, sînt mînuite într-o manieră nouă care evită termenul natural de comparaţie şi provoacă o contaminare ireală de lucruri obiectiv şi logic incompatibile. După cum, în pictura modernă, structura de culori şi forme, devenită autonomă, dislocă elementele concrete sau le elimină complet pentru a se realiza doar pe sine, şi în lirică, structura dinamică autonomă a limbajului, necesitatea subiectivă a unor serii de sunete şi curbe de intensitate libere de sens pot avea drept consecinţă ca poemul să devină complet inaccesibil pornind de la conţinuturile sale expresive. Aceasta pentru că propriul său conţinut rezidă în dramatismul forţelor formale, atît

exterioare, cît şi interioare. Faptul că un astfel de poem mai este totuşi limbaj, dar limbaj fără obiect comunicabil, are urmarea disonantă că ademeneşte şi dezorientează în acelaşi timp pe cel care îl recepteazâ.[58]

Condiţia acestei poezii avînd drept substanţă un limbaj care în acelaşi timp se autogenerează şi se autodevoră în închiderea monadică a textului poate fi ilustrată cu zeci de nume de poeţi moderni, între care, dacă ar fi să ne oprim numai la poezia spaniolă a „Generaţiei de la 1927“, Antonio Machado, García Lorca, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Gerardo Diego etc. Şi totuşi, aceşti poeţi nu fac o poezie a limbajului, de orientare ludică sau experimentală. Pe ei nu-i interesează limbajul, ci poezia, poemul ca atare, procesul de creaţie a poemului, obiectul artistic care este poemul. Ei scriu o poezie non-referenţială, aşa cum pictorul abstracţionist creează o pictură non-figurativă. Însă această poezie se naşte, totuşi, din stări, sentimente, acte mentale, reacţii, proiecţii, pulsiuni.

Ca să înţelegem mai exact despre ce este vorba, putem face apel încă o dată la luciditatea teoretică a lui Gottfried Benn. El crede că un anumit grad de impuritate îi e necesar poeziei şi că poezia nu poate niciodată să ajungă la puritatea cuvintelor luate în sine pentru că „în spatele fiecărui poem stă de fiecare dată, de necuprins cu privirea, autorul, fiinţa sa, existenţa sa, situaţia sa interioară, chiar şi obiectele nu apar în poem decît pentru că mai înainte au fost obiectele *sale*...“[59].

Ajungem astfel, încă o dată, la problema ermetismului, aşa cum poate fi ea pusă mai ales în cazul poeziei lui Montale: ermetic e acel text în care stările eului liric nu sînt localizabile, pentru că din realitatea psihică pe care s-a sprijinit geneza sa au fost eliminate reperele imediate: locul, timpul, cauzalitatea, finalitatea, motivaţia etc. Orice poem devine astfel o emblemă secretă, de esenţă lingvistică (şi nu iconică sau muzicală etc.) a unei individualităţi definibile prin non-asemănarea ei cu celelalte individualităţi. Esenţialul pare să stea în faptul că ea vorbeşte un alt limbaj, de creaţie proprie, avîndu-şi propriile sale legi, inaccesibile profanului.

SUBMINAREA BAZELOR VORBIRII. Revoluţia limbajului declanşată spre sfîrşitul secolului XIX şi perpetuată apoi zeci de ani, pînă în pragul celui de-al Doilea Război Mondial, nu reprezintă doar o insurgenţă care are ca scop constituirea unei enclave poetice în spaţiul mare al comunicării verbale uzuale. Ea este şi o acţiune de deconspirare şi subminare a înseşi bazelor vorbirii, semnificării şi circulaţiei sensului. Limbajul ca dimensiune umană fundamentală e supus unor atacuri îndîrjite, cu scopuri vădit distructive, maşinăria sa sintactico-semantică e descompusă şi reconstruită ironic, parodic, în forme groteşti şi absurde. Funcţionarea lingvistică a sensului e dezvăluită în toată utopia sa derizorie, iluzorie şi meschină.

Înainte de futurism şi dadaism, o dată cu *Poeziile* lui Lautréamont, poezia modernă îşi stabileşte drept obiectiv de atac chiar natura limbajului. Va fi vorba de acum înainte „de problematizarea cuvintelor pe care le vorbim, de denunţarea pliului gramatical al tuturor ideilor noastre, de spulberarea miturilor ce ne animă cuvintele", de „dezmembrarea sintaxelor, ruperea modurilor constringătoare de a vorbi, întoarcerea cuvintelor în direcţia a tot ce se spune prin ele şi în pofida lor"[60]. Puţin îi va mai păsa poezei de frumuseţe, artă, ideatică, valoare, construcţie, sens, adevăr, morală, dacă limbajul suferă de o boală care falsifică totul. Şi dacă boala aceasta nu poate fi vindecată, ea poate fi măcar pusă sub observaţie şi „demonstrată" pe viu.

Tocmai unul dintre cei mai autorizaţi reprezentanţi ai poeziei reflexive, Giuseppe Ungaretti, pare să fi înţeles exact sensul descoperirilor pe care le-a făcut Lautréamont în scrierile sale posterioare *Cînturilor lui Maldoror*:

> În momentul *Poeziilor* el pare să nu mai aibă nici o încredere în cuvînt. Discursul său este revelaţia unei grele taine. El a înţeles că lirismul însuşi e un domeniu foarte mic. A întrezărit identitatea contrariilor, chiar în jocul cuvintelor. Maxima unui celebru gînditor poate fi răsturnată; va rezulta – de n-ar trece decît un sofist pe acolo – enunţul unui adevăr tot atît de acceptabil. Poţi să nu-i schimbi decît un cuvînt, sau pur şi simplu să deplasezi acest cuvînt, şi va fi încă un adevăr valabil. Poţi varia astfel la infinit conţinutul, să te slujeşti de el pentru o mie de efecte diferite, opuse sau analoage, după plac. Ce valorează deci cuvîntul? Totul şi nimic. Şi fiindcă pentru el cuvîntul nu mai are nici o valoare subiectivă, îl ţine în pumn ca pe o armă teribilă.[61]

Mai departe, pe organismul limbajului se pot face toate încercările terapeutice cu putinţă. Oricum, omul monolitic al clasicilor sau omul cu identitatea sfîşiată al romanticilor nu mai există, nici ca gîndire, nici ca sensibilitate, şi prin limbaj el nu (mai) poate stăpîni adevărul. „Gîndul se formează în gură" e o afirmaţie a lui Tristan Tzara care spune totul. Poezia lingvistică e poezia unei vorbiri care se dispensează de om, fie el subiectiv sau generic, de viaţa lui, de logica şi gramatica lui, lăsînd cuvintele în libertate (deziderat futurist), modificîndu-le pînă la nerecunoaştere, dîndu-le alte baze fonetice şi lexicale de articulare (vezi poetica lettristă) etc.

De la *Poeziile* lui Lautréamont încoace lucrurile se petrec ca şi cum limbajul nu ar mai fi vehiculul unor conţinuturi specifice de umanitate, psihice, sensibile şi ontologice, ci unica substanţă a omului şi a vieţii, dar o substanţă ambiguă, absurdă, lipsită de sens, precară, inutilă, improprie prin definiţie.

Într-un astfel de cîmp individualitatea nu mai este cu putinţă, pentru că în realitate nu există un adevăr individual uman. Eul e o ficţiune a vorbirii şi a scrisului, el se confundă cu propriile sale mărci gramaticale. Putem vorbi, cel mult, despre un „eu de hîrtie", despre un „eu textual", despre un „eu lingvistic". Omul e jucat de limbaj, el este un prizonier al jocurilor limbajului. Limitele omului sînt limitele

dicibilului. Nu există un adevăr prealabil al sensului. Sensul se naşte punctual şi funcţionează punctual, el înseamnă deschidere, proces, antilinearitate, enunţare, intertextualitate, alteritate, expansiune a semnificantului. Iată doar cîteva din ideile care revin cu insistenţă în poezia experimentală (*Tel Quel*, *I Novissimi*, Helmuth Heissenbüttel, Jacques Roubaud etc.) a ultimelor decenii ale secolului XX.

REFACEREA PUNŢILOR. E nevoie să ne oprim în continuare şi asupra implicaţiilor lingvistice ale poeziei tranzitive, pe care nu întîmplător am lăsat-o la urmă în această discuţie. Conceptul de poezie modernă cu care încă operăm astăzi privilegiază pînă la exces poezia de tip reflexiv şi acordă o destul de mare importanţă poeziei lingvistice, dar nu vede în fenomenele tranzitive decît nişte excepţii care confirmă regula. Cele două lungi extrase din volumul *După Babel* de George Steiner ne-au putut arăta, încă o dată, că pentru o bună parte a conştiinţei critice actuale poezia modernă se identifică cu acea creaţie lirică aflată în descendenţa lui Poe, Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud.

Acest mod de a privi lucrurile îşi găseşte cel puţin trei explicaţii. Ruptura cu tradiţia şi cu „cuvintele tribului" operată de poezia născută din ideologia simbolistă a fost atît de spectaculoasă şi de profundă, încît formele „normale" de manifestare a modernităţii poetice au devenit nesemnificative. Pe de altă parte, aceste forme s-au dezvoltat în nişte cadre teoretice şi ideologice mai puţin coerente şi mai puţin agresive, fără o clară conştiinţă a continuităţii lor, într-un fel de structură *underground*, care a ieşit la suprafaţă – asemeni părţii inferioare a unui aisberg – abia la două-trei decenii după începutul secolului XX, în urma unui destul de lung proces de acumulări. În sfîrşit – dar aceasta e deja o problemă mai mult decît discutabilă – se poate spune şi că poezia reflexivă se confundă cu lirica modernă, în timp ce poezia tranzitivă se înscrie în mişcarea postmodernă. Cît despre poezia „lingvistică", aceasta ar fi o caracteristică a avangardei şi a neoavangardei.

Mult mai apropiată de limba uzuală prin chiar condiţia ei „umilă", preocupată, prin temele, subiectele şi motivele pe care le cultivă, de spaţiile contingente ale vieţii, discretă din punctul de vedere al procedeelor, poezia tranzitivă s-a manifestat multă vreme ca o mişcare subterană, secundară, fără ambiţii absolute. Astăzi încă, într-un moment în care tipul ei de discurs pare să fi devenit dominant, poezia tranzitivă a rămas un fel de cenuşăreasă a limbajului poetic, ocolită sistematic de autorităţile în materie, marginalizată, pusă la index, socotită vinovată de toate crimele comise împotriva Poeziei şi lipsită, în orice caz, de consideraţia estetică pe care o merită. Lucru iarăşi de înţeles, dacă e să avem în vedere şi faptul că estetica însăşi, ca domeniu specializat al ştiinţelor umane, se află de o vreme încoace în criză.

Dar chestiunea transcendenței valorii artistice trebuie pusă acum în cu totul alți termeni, integrînd în perspectiva generală și pictura gestuală, *happening*-ul, *pop-art*-ul, poezia concretă, arta video, *body-art*-ul etc. – fenomene considerate în continuare marginale sau subculturale, cum marginală rămîne în cercetarea critică și poezia de tip tranzitiv. Ar fi nevoie, poate, de o discuție care să ducă la clarificarea funcțiilor și scopurilor actului estetic în societatea modernă tîrzie.

Poezia tranzitivă este o poezie integrativă, în mod indisolubil legată de o estetică a perisabilului și a existenței concrete, încercînd să resuscite valorile minime ale vieții și să facă din insignifianța actelor cotidiene un teritoriu al semnificativului. Ideologia de sorginte romantică a unui *dincolo* al existenței și-a pierdut cu totul, de o sută de ani încoace, puterea de iradiere și de seducție. Tocmai de aceea poezia notației directe și a faptului brut, a epifaniei profane și a multiplicității lumii concrete se poate defini ca o încercare de regăsire a dimensiunilor ființei umane într-un nou orizont al totalității. Acesta este un orizont inclusiv al totalității limbajului.

În poezia urmașilor lui Whitman, refuzul mijloacelor poetice convenționale implică deschiderea față de fenomenul viu al limbii și explorarea programatică a stratificărilor ei lexicale. Poezia tranzitivă străbate în mai mare măsură totalitatea și diversitatea limbii naturale, și asta pentru că ea e mult mai apropiată de diversitatea realului și spontaneitatea umanului.

Mișcarea de esențializare a sensului, de abstragere a cuvîntului din păienjenișurile funcționării sale contingente, declanșată de poezia simbolistă, se face vinovată, paradoxal poate, de sentimentul unui vid semantic, al unei crevase ivite peste noapte între limbaj și lume. Și asta chiar în cîmpul creației poetice propriu-zise. Trebuie că acest sentiment a fost suficient de puternic la poeții imagiști și obiectiviști, încît sarcinile trasate de ei poeziei să exprime în primul rînd nevoia refacerii punților suspendate ale raportului cunoaștere – realitate. Efortul poeziei tranzitive de la începutul secolului nostru încoace pare să fie acela de a făuri un limbaj poetic mai direct, mai analitic, mai cuprinzător și mai suplu, în stare de o mai exactă configurare a pregnanței și plurivalenței vieții imediate. Un lucru este sigur: niciodată în istoria ei poezia n-a îndrăznit și n-a reușit să atingă într-o asemenea măsură fenomenul totalității limbii și să scoată la lumină datele caracterului său situațional.

POEZIA TRANZITIVĂ ȘI PLURILINGVISMUL. Fenomenul apropierii limbajului poetic de formele stilistice ale prozei a fost adus nu o dată în discuție în cartea de față. Ce nu am accentuat în suficientă măsură e faptul că într-un cîmp literar în care romanul tinde să devină monologic și să se poetizeze[62] adaptînd structura unui discurs

unic, accentuat subiectiv şi autoreferenţial (vezi cazul lui Proust, Joyce, Virginia Woolf şi al multor romancieri francezi postbelici din şcoala Noului Roman), poezia se vede nevoită să-şi adjudece ea însăşi o funcţie dialogică şi polifonică proprie prin tradiţie epicului. Poezia se apropie de proză nu doar prin limbaj, ci şi prin noile sale funcţii de reprezentare şi comunicare. Astfel încît multe dintre fundamentalele distincţii operate de Bahtin în studiul său *Discursul poetic şi discursul romanesc* sînt valabile pentru opoziţia poezie reflexivă – poezie tranzitivă care ne interesează aici.

Înainte de a arăta în ce sens poezia tranzitivă preia la nivel de limbaj şi funcţie dialogală cîteva dintre sarcinile romanului, vreau să fac observaţia că nici Bahtin nu poate evita în studiul său unele exagerări şi reducţii. Felul în care el înţelege discursul poetic, fără a face nici o deosebire între poezia tradiţională şi poezia modernă, duce la conturarea unui model mai degrabă al poeziei reflexive decît al poeziei în totalitatea ei. Cât despre roman, acesta e privit exclusiv ca o realizare polifonică, fără a se lua în considerare manifestările lui monovocale, în varianta „romanului poetic".

Pentru Bahtin, discursul poetic e un discurs suficient sieşi, izolat de toate celelalte discursuri, unitar şi unic, construit dinăuntrul limbajului uzual, o formă de rostire literară monologală, autoritară, dogmatică şi conservatoare (întrucît „sacerdotală"). Începînd cu secolul nostru (prin mişcările simbolistă şi futuristă şi poezia transraţională a lui Hlebnikov), discursul poetic devine şi artificial, elitar, „nedemocratic", în sensul că el nu mai acceptă egalitatea cu celelalte discursuri din rîndul cărora s-a desprins.

Din toate aceste trăsături rezultă cu evidenţă că în viziunea lui Bahtin discursul poetic e o formă de limbaj care aspiră spre puritate, închidere, distanţare faţă de lume, izolare, non-comunicabilitate. Poeticianul rus are, totuşi, în vedere şi unele cazuri în care poezia încearcă să se apropie de diversitatea reală a limbajelor, devenind un fenomen plurilingv, şi el dă exemplul genurilor „inferioare": satira şi comedia. Plurilingvismul mai poate fi prezent şi în poezia dramatică, în vorbirea personajelor, însă – arată Bahtin – această vorbire nu are calitatea unui limbaj „străin" de limbajul propriu al operei. Totul aici este subsumat unui principiu lingvistic unic, cel al poetului: „Pentru reprezentarea unei lumi străine, el nu recurge niciodată la limbajul altuia ca mai adecvat acestei lumi"[63]. Ideea lui Bahtin e aceea că discursul poetic e prin definiţie un discurs subiectiv, monolingv, în timp ce plurilingvismul e trăsătura esenţială a romanului.

Aici este de fapt toată problema, în această opoziţie, pe care Bahtin o absolutizează, pornind de la un concept de poezie categorial, şi nu istoric. Din acest concept procesul de prozaizare a poeziei este exclus şi o dată cu el sînt excluse şi toate modificările care se produc în substanţa discursului poetic modern. Apare, de exemplu, în spaţiul

poeziei prozaizante şi o tendinţă de desubiectivizare a limbajului. Putem chiar spune că o parte din poezia tranzitivă – acea poezie care mizează pe construcţia simfonică – asta îşi şi propune să facă: să desubiectivizeze limbajul poeziei, fără însă a-l şi dezindividualiza. Fenomenul antrenează, fireşte, modificări în toate planurile discursului poetic. Se poate vedea în continuare – apelînd tocmai la observaţiile lui Bahtin despre roman – şi cum se realizează din punct de vedere lingvistic această desubiectivizare.

Aspiraţia poeziei moderne spre alteritate şi surprinderea unei individualităţi umane obiective, ca şi încercarea ei de a deveni polifonică, plurilingvă începe cu Whitman, dar ea este vizibilă mai ales în marile poeme ale lui T.S. Eliot, în *Cantos*-urile lui Pound, în multiplicitatea heteronimică a lui Pessoa, într-un volum cum este *Antologia orăşelului Spoon River* al lui Edgar Lee Masters, în *Poemele lui Maximus* de Charles Olson sau în celebrul poem romanesc al lui William Carlos Williams, *Paterson*. Forme romaneşti multivocale întîlnim astăzi la noi în poezia lui Mircea Ivănescu, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Simona Popescu, Alexandru Muşina. O violentă depersonalizare a limbajului poetic, prin transformarea în „valori" poetice a locurilor comune ale vorbirii şi scrierii, e sesizabilă în poezia lui Cristian Popescu, Marius Daniel Popescu, Lucian Vasilescu şi Caius Dobrescu. Interesele poetului faţă de lume (faţă de „obiectul" despre care vorbeşte Bahtin), raporturile sale cu limbaj au devenit altele. Poezia tranzitivă ne obligă să depăşim prejudecata categorială a poeticului, pentru a descoperi o perspectivă socio-istorică asupra trăsăturilor acestuia.

Pentru a înţelege mai bine care sînt mutaţiile lingvistice pe care le aduce cu sine poezia prozaizantă, citez în continuare un pasaj din studiul lui Bahtin în care am înlocuit cuvîntul „prozator" cu sintagma „poet tranzitiv" şi, în final, expresia „proză artistică" cu „discurs artistic":

> Pentru *poetul tranzitiv*, obiectul relevă în primul rînd tocmai această varietate social-plurilingvă a numelor, definiţiilor şi aprecierilor sale. În locul plenitudinii şi inepuizabilităţii obiectului, *poetul tranzitiv* are în faţă o multitudine de căi, drumuri şi cărări croite în obiect de conştiinţa socială. Alături de contradicţiile interne din obiectul însuşi, *poetul tranzitiv* are în faţă şi plurilingvismul social din jurul acestuia, acel amestec babilonic de limbaje care se manifestă în jurul oricărui obiect; dialectica obiectului se împleteşte cu dialogul social din jurul lui. Pentru *poetul tranzitiv*, obiectul constituie punctul de concentrare al vocilor disonante; printre ele trebuie să răsune şi vocea lui, pentru care aceste voci creează un fond indispensabil, în afara căruia nuanţele *discursului* său *artistic* sînt insesizabile, „nu mai au nici o rezonanţă".[64]

Să precizăm ceea ce rămîne de precizat: pentru poezia tranzitivă nu mai există un „univers al poeziei" (în sensul inventarului lui G. Călinescu), obiectele şi-au pierdut natura poetică; lumea şi-a pierdut inepuizabila aură metafizică şi şi-a relevat tensiunile interne ale

dialogului social care o animă; eul nu mai este o voce, ci o pluralitate de voci disonante; limbajul este o valoare desubiectivizată.

O altă caracteristică a prozei și a romanului ar rezulta – după opinia lui Bahtin – din orientarea lor dialogică spre cititor. În spațiul epicului cuvîntul își realizează sensul la granița dintre contextul său și contextul celui care îl recepteazǎ. Limbajul prozei este în același timp un limbaj propriu și un limbaj „străin". Or, am văzut că în același fel, în poezia tranzitivă, limbajul aparține deopotrivă textului, ca discurs artistic luat în sine, și receptorului său, ca mesaj direct, adresat unui individ social anume, înscris într-un anume cadru istoric și lingvistic. Din această ambivalență derivă și interesul poeziei tranzitive față de stratificarea limbajelor, față de aspectele idiomatice și comunicarea colocvială, față de fenomenele oralității, ale jargonului și argoului, toate acestea fiind absorbite în discurs cu un curaj care poate părea sinucigaș, pentru că teoretic el poate conduce la o pierdere a trăsăturilor poetice specifice. Există însă în această deschidere spre exterioritatea lingvistică și un aspect mai mult decît pozitiv, pe care îl putem descrie exact apelînd încă o dată la observațiile lui Bahtin despre proză:

> Ca rezultat al travaliului acestor forțe stratificatoare, limbajul nu păstrează cuvinte și forme neutre, ale „nimănui": el este în întregime dispersat, traversat de intenții, accentuat. Pentru conștiința care există în ele, limbajul nu este un sistem abstract de forme normative, ci o opinie plurilingvă concretă despre lume. Toate cuvintele amintesc o profesie, un gen, un curent, un partid, o anumită operă, un anumit om, o generație, o vîrstă, o zi, o oră. Fiecare cuvînt amintește contextul, contextele, în care și-a trăit intens viața din punct de vedere social; toate cuvintele și formele sînt populate de intenții.[65]

Am arătat, la un moment dat, în discuția despre aspectele tranzitive ale poeziei românești din anii '80, că această poezie are și pronunțate trăsături contextuale, ea fiind puternic legată prin referințe, subiecte, sensul unor cuvinte și expresii de cotidianul lumii comuniste care a produs-o. În această relație complice cu obiectul și limbajul, constă și caracterul subversiv al acestei poezii. Se poate spune fără nici o ezitare că tinerii poeți români ai anilor '80 nici n-au urmărit altceva prin poezia lor decît să impună, prin noi mijloace, sfidînd eternul caracter monovocal al lirismului, o „opinie plurilingvă concretă despre lume".

În sfîrșit, poezia tranzitivă pare să deposedeze romanul de încă una din funcțiile sale caracteristice: aceea de a fi o „oglindă" a unui concret social și istoric, imaginea localizabilă în imediat a unei existențe. Poezia biografistă și personistă, poezia anecdoticii cotidiene și a circumstanțelor istorice nu sînt reflexul, cum ar trebui să se întîmple, după opina lui Bahtin, unor „tendințe de veacuri ale vieții sociale", ci se înscriu, prin stimulii care le declanșează, prin limbaj și prin substanța poetică propriu-zisă, în cel mai pur contingent al existenței.

Coborîrea poeziei în stradă înseamnă, pentru o bună parte a poeziei din ultima sută de ani, chiar o coborîre în limbajul străzii şi o implicare nemijlocită în istoria vieţii de zi cu zi.

5. Realitatea

LIBERTĂŢI ŞI CONSTRÎNGERI. „Limitele limbajului meu semnifică limitele propriei mele lumi"[66]. Iată o constatare aparţinînd lui Ludwig Wittgenstein ce pare anume provocată de meditaţia asupra substanţei poeziei de azi şi dintotdeauna. E drept că filosoful vienez n-a ajuns la această formulare pornind de la specificul poeziei, ci avînd în vedere logica, raţiunea, gîndirea, vorbirea. El a încercat să pună în termeni posibilul nostru intelectual, şi nu limitele noastre existenţiale, sensibile.

Şi totuşi, într-un anume fel, pertinenţa propoziţiei lui Wittgenstein este în mai mare măsură o pertinenţă existenţială, estetică. Ea acoperă un spaţiu care nu ne este niciodată cunoscut pînă la marginile sale ultime, pentru că el nu aparţine conceptului, ci intuiţiei transformate în limbaj, fie acest limbaj şi unul „informal", aşa cum a reuşit să-l capteze Rimbaud în *Iluminările* sale. Dacă poezia este un act de proiecţie individuală a lumii şi dacă mijloacele de materializare a acestui act aparţin spaţiului limbii ca mod comunicativ în acelaşi timp finit şi infinit, atunci hotarele expresive ale demersului poetic sînt de fiecare dată coincidente cu hotarele unui tip de gîndire, percepţie şi sensibilitate manifestate într-o formă individuală[67].

În gîndire şi limbaj lumea nu este niciodată lumea adevărată. Ea e doar o imagine specifică – condiţionată psihic şi istoric – a ceea ce ne înconjoară. Faptul acesta e deopotrivă valabil pentru orice formă de cunoaştere şi reprezentare a lumii. Însă singură poezia poate spune cu adevărat în ce constă dramatismul acestei condiţionări. Să vedem de ce lucrurile stau aşa şi nu altfel.

Realitatea pe care o investighează filosoful se reduce în ultimă instanţă la o reţea de concepte şi noţiuni care desemnează această realitate. La fel, realitatea pe care încearcă să o codifice în substanţa sa poezia se constituie într-o plasă de teme, motive şi subiecte care se nasc, mor, se înlocuiesc, şi se redimensionează, pe măsura creşterii sau restrîngerii puterilor sensibilităţii umane de a cuprinde totalitatea existenţei.

Într-o cercetare dedicată prozei europene, de la primele rudimente ale romanului grec pînă la „epopeea" proustiană, Viktor Şklovski[68] ajunge la concluzia că literatura, proza cu precădere, se confundă cu un proces continuu şi din ce în ce mai discret, mergînd pînă la infinitezimal, de achiziţionare a imaginii realităţii. Imaginea realităţii e una necontenit variabilă iar această variabilitate poate fi urmărită cu

exactitate la nivelul proceselor de tematizare a vieţii. În ciuda marilor libertăţi pe care şi le-a cîştigat în ultimele două secole, poezia nu se poate sustrage nici ea constrîngerilor tematice. Limitele limbajului ei sînt limitele acestor constrîngeri.

În acelaşi timp – şi din acest punct încolo discursul poetic se desparte de discursul filosofic, asumîndu-şi o libertate şi un tip de nelinişte existenţială ce caracterizează poezia în exclusivitate – limitele acestui limbaj sînt puse tot timpul sub semnul întrebării de sensibilitatea particulară a celui care scrie. Această sensibilitate nu se rezumă la simţuri sau la suflet, ea nu este prin definiţie anti-raţională, ea nu înseamnă doar sentiment şi anti-narativitate, ea nu presupune în mod obligatoriu tratarea cuvîntului ca o valoare în sine, în dauna funcţiei sale instrumentale. În cazul poeziei, sensibilitatea se confundă cu manifestarea integrală a fiinţei. Pentru poet realitatea nu are margini, nici straturi sau sectoare interioare decît atunci cînd el doreşte să ţină seama de ele.

O discuţie privitoare la relaţia dintre poezie şi realitate se arată cu atît mai dificilă, cu cît aici – mai mult decît în alte situaţii, în care paradigmele lingvistice şi mentale se manifestă cu o anume autoritate – realitatea e totul, existentul şi posibilul, tot ceea ce există şi poate fi reprezentat, tot ceea ce nu există dar poate fi sugerat, inclusiv textele de orice natură care sînt deja reprezentări sau mărturii despre posibilitatea sau imposibilitatea reprezentării.

Există însă – am văzut deja asta – două forme ontologice fundamentale de raportare la realitate, forme în care îşi are originea procesul de construcţie a celor două mari categorii ale individualităţii pe care le-am avut în vedere într-un capitol anterior. Construcţia acestor categorii nu va putea fi niciodată socotită încheiată, pentru că existenţa poeziei constă, în ultimă instanţă, în căutarea unei formule a eului inextricabil legată de căutarea unei formule a realităţii. Dar aceste formule implică explorarea unui spaţiu lingvistic dat, constituirea unui discurs de autor, raportarea – nu obligatoriu conştientă – la un destinatar.

Cele cinci dimensiuni ale poeziei pe care încerc să le evaluez aici, într-o abordare rapidă, de la mare înălţime, se întrepătrund. Separarea componentelor şi relaţiilor care ne interesează din ghemul organic al faptului poetic este o operaţie dificilă, pe cît de incertă ca premise, pe atît de didactică şi reductivă în final. În această încercare, deloc confortabilă, repetarea unor aprecieri şi constatări, reformularea unor evidenţe din noi puncte de vedere pot da sentimentul învîrtirii în cerc. Imposibilitatea de a asedia teritoriul poeziei din toate cele cinci direcţii deodată poate fi compensată de schimbarea continuă a punctului de atac, păstrînd în obiectiv aceeaşi ţintă, însă şi această strategie riscă să devină de la un moment dat încolo tautologică.

S-a întîmplat pe parcursul cercetării de față ca problema raportului poezie – realitate să fie adusă în discuție nu o dată, cu toate că în forme spontane, nesistematice. Din observațiile de pînă acum, referitoare la neoclasicismul francez, la obiectivismul american, la imagism și suprarealism sau avînd în vedere poetica lui Wordsworth, Whitman, Mallarmé, Rimbaud, Kavafis, Pessoa, Bacovia, Lowell, Francis Ponge, O'Hara etc. au putut fi reținute destule elemente care nuanțează în forme de o mare diversitate raportul pe care îl am în vedere aici.

Ceea ce-mi propun în continuare e o rapidă sistematizare a unor date în general cunoscute, o apreciere în linii mari a modului în care poezia încearcă, de la un poet la altul, de la un moment istoric la altul, să acopere cuprinsul realității, pentru a-i transgresa de fiecare dată limitele aparent imuabile. Modelul stilistic reflexiv și modelul stilistic tranzitiv sînt, în același timp, modele reprezentaționale diferite, fiecare dintre ele propunînd o altă „variantă" de lume. Voi încerca să le privesc încă o dată – nu înainte însă de a face cîteva observații asupra unor moduri de raportare la realitate premergătoare modernismului –, fără a face concesii istoricului în dauna tipologicului sau invers.

Mi se pare, mai departe, important ca în cadrul acestei sistematizări să privim cu mai multă atenție fenomenul „poeziei realului" din literatura românească a anilor '80, fenomen cu nimic inferior celui american, așa cum a fost el deja schițat în unele analize din capitolul anterior. Consider, deci, că această discuție despre relația dintre poezie și realitate nu va avea decît de cîștigat de pe urma examinării modului în care unii poeți reprezentativi ai generației '80 din România vechiului regim comunist au înțeles să se raporteze la lumea în care au trăit.

LUMEA ÎN TIPARE DATE. Poezia tradițională[69] e supusă unui patos al nomenclaturizării. Dincolo de aspectele mai mult sau mai puțin particulare ale discursului de autor, descoperim aici o supradeterminare formală, o normă a clarității limbajului transformată în instinct, o logică a compartimentării realității în parcele de sens. Temele, motivele, procedeele poeziei clasice sînt trasate cu precizie. Lumea e o colecție de categorii sociale, morale, culturale etc. gata raționalizate, pe care poetul nu are cum să le descopere pe cont propriu, cîtă vreme el trebuie doar să le ilustreze. Marele handicap al poeziei tradiționale e acela al realității interioare care, chiar și la o analiză superficială, în concretul textelor se dovedește un simplu construct exterior. În acest perimetru literar eul nu cunoaște confuzia planurilor, cu atît mai puțin indeterminarea propriei sale naturi, pentru că elegia e un teritoriu al sentimentelor personale convenționalizate public, meditația aparține gîndirii, satira se confundă cu critica socială. Poezia de dragoste ilustrează cîteva moduri general admise

de a fi ale dragostei, iar nu sentimentul pur şi simplu, cu convulsiile, incertitudinile, utopiile şi maladiile lui.

Realitatea exterioară e descompusă în natură (pastel), istorie şi politică (odă şi imn), morală (poezia didactică). Viaţa e idealizată (idilă, eglogă, poem eroic). Din grila reprezentaţională a poeziei tradiţionale lipseşte existenţa cotidiană[70]. Subiectivitatea e o valoare necunoscută şi tocmai acest fapt explică această geometrie confortabilă a formelor literare.

Acolo unde reprezentarea realităţii se izbeşte de inexistenţa unor genuri sau forme directe de abordare, apare ca o soluţie fabula, care alegorizează datele concrete şi transferă într-un spaţiu al vizibilului şi permisivului ceea ce părea un teritoriu tabuizat. Poezia tradiţională nu cunoaşte nonsensul, absenţa sensului sau imposibilitatea de a acorda anumitor fascicule de realitate transparenţă şi sens.

În acest cadru reprezentarea şi lectura realităţii se sprijină pe marele adevăr cultural al mitologiei, fie ea păgînă sau creştină. Mitologia e sistemul capilar ascuns care acordă poeziei tradiţionale congruenţă şi profunzime. Subtextele, obscurităţile, ambiguităţile acestei poezii nu sînt produsele implacabile ale unei aspiraţii subiective spre cunoaşterea totalizatoare, ci rezultatul unei investiţii subiacente de sens personal în modelul total al mitologiei – acea infrastructură mentală care, altfel, explică totul.

ILIMITAREA ROMANTICĂ. Fundamental diferită e situaţia poeziei romantice, care face trecerea de la poezia tradiţională la cea modernă. O dată cu impunerea poemului epico-filosofic de mari dimensiuni, sistemul autonomiei speciilor şi al purităţii genurilor începe să dea mari semne de oboseală. Limitele lumii sînt mult lărgite, structurile poetice se dilată, un eu poetic expansiv, încercat de mari nelinişti, obsedat de unitate şi totalitate, debordează într-o retorică amplă, de o neobişnuită vigoare, învinsă în cele din urmă de grandilocvenţă şi discursivitate. Imaginile moştenite despre univers, om, societate, natură, morală, Dumnezeu se dovedesc brusc nesatisfăcătoare.

Romantismul aduce cu sine o nouă paradigmă a realităţii. Limitele lumii se identifică cu limitele formelor de imaginaţie posibile pe care ea le poate produce. Imaginaţia utopică devine o expresie a comportamentului mental normal. Chiar şi atunci cînd ea poate fi identificată prin prezenţa unor date şi evenimente precise, realitatea pe care o configurează poezia romantică e doar o entitate-pretext, o rampă de lansare în spaţiul compensativ al iluziei, al fantasticului şi fanteziei.

Romanticii sînt vizionari şi mesianici pentru că ei descoperă limitele prea înguste ale lumii în care trăiesc. Ei sînt fascinaţi de misterul epocilor revolute, de esenţele transcendentale, de mit, moarte şi mîntuire, de fabulos, grotesc şi sublim. Realitatea pe care ne-o propune poezia romantică este nu doar hiperbolică, ci şi compusă din straturi

de vizibil şi invizibil, din aparenţe perisabile şi miezuri matriciale la care nu se poate ajunge decît printr-o curajoasă disciplină a imaginaţiei formative.

Un misticism ardent, cu precise funcţii gnoseologice şi soteriologice, străbate de la un capăt la altul creaţia marilor poeţi romantici. Căile de dezvoltare a doctrinei individualităţii subiective sînt astfel trasate. Faptul că lumea nu mai încape în cuvinte e resimţit cu putere. Acum sînt aruncate primele sonde în teritoriul subconştientului, al visului, al instinctualităţii anarhice. Acum se pun bazele alchimiei verbale, ale irealităţii fantasmatice. Contingentul, prezentul sînt nişte simple puncte de fugă. Posibilul pare mai important decît realul. Istoria şi legenda zdrobesc cu greutatea sensurilor lor actualitatea obişnuitului. Concretul, cît există, devine nefiresc, opulent. Dintr-o simplă piesă de decor, natura se transformă într-o prezenţă copleşitoare, exotică.

Viaţa începe să fie citită şi prin filtrul biografiei. Accidentalul şi perisabilul primesc, în sfîrşit, o semnificaţie, sînt investite cu valoare. Se ajunge la constatarea că „cu cît un poem e mai personal, mai local, mai temporal, cu atît el e mai apropiat de centrul Poeziei"[71]. Sînt descoperiţi acum omul social, omul metafizic şi omul arhetipal. Sînt aduse în prim-plan cadrul intim de viaţă, instituţiile publice, obiceiurile, aspiraţiile, credinţele, spiritul de aventură, răul de existenţă, melancolia, visarea, psihologia şi fiziologia erosului etc. Gama sentimentelor, a stărilor interioare, a trăirilor reale se lărgeşte enorm. Lumea devine mai mare şi mai complexă, dar şi mai inexplicabilă.

Important e pînă la urmă faptul că ea poate fi gîndită în parametrii unei totalităţi de natură subiectivă şi că omul încetează să mai fie o fiinţă abstractă care trăieşte într-o lume de obiecte abstracte ce nu au legătură cu simţurile. Materialitatea lumii e o descoperire romantică, provocată tocmai de aspiraţia ruperii graniţelor fizice ale existenţei.

CORESPONDENŢE ŞI DISONANŢE. Între idealul romantic al anulării limitelor dintre eu şi lume - care aduce cu sine mitul genialităţii şi al satanismului - şi poetica „transcendenţei goale" a marilor poeţi simbolişti şi moderni trebuie avută în vedere, ca un fel de placă turnantă a modernităţii, teoria baudelairiană a „corespondenţelor".

Am văzut cu altă ocazie care sînt implicaţiile celebrului sonet. Modul în care Baudelaire gîndeşte funcţiile poeziei poate fi însă reconstituit şi din unele notaţii accidentale, risipite prin articolele şi fragmentele poetului, precum cea de faţă:

> Întregul univers vizibil nu e decît un depozit de imagini şi semne, cărora imaginaţia le va da un loc şi o valoare relativă. Este un fel de hrană pe care imaginaţia trebuie să o digere şi să o transforme.[72]

Care e rostul acestei activități transformatoare? Iată răspunsul lui Marcel Raymond:

Cu ajutorul acestor materiale aflate în dezordine, procurate de percepțiile sau de memoria lui, poetul va crea o ordine care, raportată la un anumit moment și la o anumită stare, la *circumstanța actuală* (dacă e adevărat că un asemenea ideal poate fi vreodată atins) va fi expresia *infailibilă* a sufletului său. Iar această expresie – chiar dacă elementele ei componente par a se raporta la lucruri din natură – nu va fi esențialmente mai puțin supranaturală. Căci sufletul, prin originea și destinul lui, nu își găsește adevărata patrie decît pe țărmul spiritual unde natura e absorbită. Poezia are menirea de a deschide o fereastră spre această altă lume, a noastră de fapt, de a permite eului să-și depășească limitele și să se dilate la infinit. Prin această mișcare de expansiune se schițează sau se realizează o reintoarcere la unitatea spiritului.[73]

Toate aceste explicații arată cu certitudine un lucru: diferența dintre inițiativa romantică a căutării transcendenței și principiul baudelairean al corelării omului cu natura divină nu e atît o diferență ideatică, cît o diferență tehnică, dobîndindu-și adică specificitatea la nivelul tehnicii poetice și al strategiilor de administrare a sensului.

Volumul *Florile răului* marchează momentul unor schimbări fundamentale în modul de structurare a discursului literar. Formele extensive ale cunoașterii lirice cedează locul formelor intensive. Poezia își interiorizează motivele, începe să-și ascundă schelăria ideatică, descoperă avantajele concentrării semantice și face primii pași spre renunțarea la retorica discursivității. Vechile elemente epice și filosofice sînt absorbite în pasta unei curgeri lirice cu profunde efecte psihologice. Dezvăluirea cu mijloacele raționalului a profunzimilor iraționale ale sufletului sau ale cosmosului cedează locul unei forme de cunoaștere de factură magică, muzicală, beneficiind de toate libertățile analogiei universale.

Dacă lumea e o carte cu semne și valoarea acestor semne e relativă, întrucît supusă revelațiilor de moment ale subiectivității creatoare, atunci sensul lumii nu se află inscris în păienjenișul natural al lucrurilor și fenomenelor, ci în relația dintre acestea și unicitatea ontologică a celui care scrie. În simbolism, ca și, mai tîrziu, în expresionism, obiectele încetează să mai fie ele însele. Ele devin semne, simboluri, urme, amprente, embleme.

Spațiul lumii materiale se confundă astfel cu spațiul unei medieri, important nu prin ceea ce el arată, ci prin ceea ce el ascunde și sugerează. În plan textual, poezia – înțeleasă de acum înainte ca un limbaj inițiatic – va îndeplini aceeași funcție mediatoare, și astfel simbolul și sinestezia vor transforma cuvintele din elemente date, purtătoare de sens, în elemente creatoare de sens, deposedate de natura lor denotativă primară și încărcate cu semnificații obscure, manifestate printr-o ambiguitate irezolvabilă.

DIALECTICA MODERNITĂȚII. Căutarea unor elemente de realitate într-o poezie care își face un titlu de glorie din caracterul ei

simbolizant pare o operaţie lipsită de sens. De la Baudelaire încoace, în spaţiul poeziei reflexive cel puţin, realitatea îşi pierde încetul cu încetul orice trăsătură pozitivă. Iese de sub incidenţa *mimesis*-ului, a frumosului natural şi a moralei, infirmă cu o tot mai mare insistenţă bazele comune ale percepţiei şi reprezentării, se dematerializează, se derealizează[74].

În *Structura liricii moderne,* Hugo Friedrich remarcă faptul că poezia postromantică devine o artă a categoriilor negative. Pe lîngă pronunţata ei irealitate, această poezie are nevoie, pentru a fi înţeleasă, de noţiuni ca „dezumanizare", „deformare", „disonanţă", „descompunere", „anormalitate", „incongruenţă" etc. Dar irealitatea acestei poezii nu înseamnă a favoriza cuvintele în dauna realităţii palpabile. Lumea despre care vorbeşte ea nu mai aparţine spaţiului comun al umanului şi al persoanei sau spaţiului instituţionalizat al credinţei. Nici logica, nici morala, nici sentimentul, nici devoţiunea mistică nu mai constituie temeiul ei. Fantasmatică, proteică, halucinantă, această realitate aparţine unei interiorităţi fără inimă şi unei conştiinţe fără speranţă. Într-un spaţiu literar în care vechea mitologie s-a perimat inclusiv artistic, într-o lume părăsită de Dumnezeul creştin, căutarea unor noi orizonturi de coerenţă pentru fiinţa umană devine o pură tensiune a spiritului transformată într-o pură tensiune a textului[75].

De aceea sînt căutate acum formele primordiale, originare ale existenţei, desfăşurate între „sălbăticiile" corpului şi „sterilităţile" intelectului. Există două metode fundamentale care susţin acest demers: dereglarea simţurilor (Rimbaud) şi aneantizarea contingentului (Mallarmé). Ambele presupun o violentă abatere de la realitatea convenţională a bunului simţ, dar şi păstrarea unor elemente psihice şi lingvistice coagulante.

Deosebirile dintre cele două demersuri sînt clare: metoda lui Rimbaud e corporală, a lui Mallarmé lingvistică. Însă amîndouă sînt nişte încercări de salvare a omului de lipsa de orizont metafizic a lumii moderne şi de filistinismul burghez. Rezultatele sînt prea bine ştiute: informalitatea visată de Rimbaud, „sensul mai pur" căutat de Mallarmé, deşi atinse, nu sînt nişte cîştiguri ale umanului operate în plan real, ci nişte izbînzi estetice. Diferenţa faţă de poezia predecesorilor este enormă, căci romanticii trăiau într-o lume în care poezia încă mai oferea o cale de rezolvare a unor tensiuni existenţiale, morale, sociale, religioase. Pentru simboliştii majori şi pentru moderni, disocierea valorilor poeziei de valorile vieţii se constituie într-o situaţie fără ieşire.

Acum se poate înţelege mai bine de ce această poezie obsedată de esenţele ascunse ale vieţii şi ale spiritului, care ignoră sau dispreţuieşte imediatul existenţei – Baudelaire, de pildă, îşi afirmă nu o dată „dezgustul faţă de real"[76] – şi transparenţa vorbirii obişnuite, e o poezie a relaţiei reflexive.

Ajunsă într-un punct în care confruntarea ei cu realitatea obiectivă nu mai este posibilă, pentru că subiectivitatea joacă rolul unei oglinzi deformatoare, poezia va alege să trăiască din această deformare şi va face din ea o formă de trufie a unui eu masochist, retras în propria sa suferinţă reclamată ca un însemn de superioritate.

De la deformare la descompunere şi distrugere nu mai este decît un pas, iar pasul acesta e făcut încă din modernismul timpuriu, prin Rimbaud, cel care îşi propusese să depăşească realul pentru a ajunge la necunoscut.

> Mai mult decît la Baudelaire, acest necunoscut care nu mai poate fi complinit prin credinţă, filosofie, mit, e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realităţii. Or, insuficienţa acesteia faţă de transcendenţă – deşi goală – fiind verificată prin experienţă, pasiunea pentru transcendenţă devine o distrugere fără scop a realităţii. La rîndul ei, această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienţei realului ca atare, ca şi al inaccesibilităţii „necunoscutului". O putem numi dialectica modernităţii. Ea continuă să domine mult timp după Rimbaud poezia şi arta europeană.[77]

Acest punct de vedere îi aparţine lui Hugo Friedrich, însă generalizarea lui finală e abuzivă şi voi arăta imediat de ce. Modernitatea e un fenomen plurivalent. Pentru a o înţelege în toată complexitatea ei literară, trebuie să avem în vedere nu doar transcendenţa, ci şi contingenţa raporturilor om – lume. Nu doar tensiunea omului spre „necunoscut" ar trebui să ne intereseze, ci şi tensiunea sa spre „cunoscut", mai bine spus spre ceea ce păstrează aparenţa cunoscutului. Nu doar Rimbaud e un poet modern, ci şi Whitman.

Cum am mai arătat, sînt cel puţin trei aspecte ale modernităţii pe care trebuie să le avem în vedere. Şi dacă ludicul, experimentul, avangarda reprezintă un spaţiu de încercare, interferenţă şi discreditare a unor limbaje, fie ele artistice sau nu, indiferente faţă de exigenţele unei ontologii a individualităţii şi desfăşurate în siajul unei atitudini negatoare şi distructive, tranzitivul şi reflexivul rămîn în lumea modernă singurele forme de opoziţie reală, dialectică.

Din înfruntarea lor recesivă, pentru că pînă în primele decenii ale secolului XX reflexivitatea deţine o poziţie superioară, se naşte dialectica modernităţii. Pentru a reveni la opinia lui Hugo Friedrich, putem spune că în poezia modernă realitatea e în acelaşi timp şi anulată şi recuperată, pentru că, încă de la originile acestei dialectici, ostentativa metafizică simbolistă îşi are în epocă un complement al său, spiritul pozitivist.

Modernitatea în poezie nu înseamnă doar respingerea lumii, ci şi acceptarea ei. Apariţia ştiinţelor şi dezvoltarea lor îi aduce omului revelaţia necunoscutului din cunoscut. De unde interesul pentru concret, empiric, materie, viaţa imediată.

În 1871 Whitman scrie: „Literatura actuală [...] este adînc preţioasă şi morbidă chiar în bucuria ei. Ea trebuie să fie pe măsura

Naturii şi să exprime Natura şi spiritul Naturii, să-i cunoască şi să-i respecte principiile"[78]. Pentru aceasta, ea e nevoită să facă apel la ştiinţă:

> Un domeniu mai stabil, mai vast şi cu totul nou începe să existe – ba chiar este gata format – şi către acela trebuie să emigreze geniul poetic. Oricare ar fi fost legiuirile poetice ale trecutului, adevărata întrebuinţare a facultăţii imaginative a timpurilor moderne este de a da o supremă însufleţire faptelor ştiinţei şi vieţilor obişnuite...[79]

E o atitudine – trebuie s-o recunoaştem – opusă oricărei forme de ezotersim transcendental. Prin noul spirit poetic născut peste Ocean, modernitatea se va dovedi în curînd nu doar o lume a transcendenţei goale, ci şi una a contingenţei pline.

RECUPERAREA REALULUI. În modernism au existat o mulţime de reacţii care şi-au propus tocmai recuperarea obiectelor reale şi a normalităţii existenţei dar mai ales conştientizarea condiţiilor imediate ale acestei normalităţi. Că extremismul semantic şi ontologic al poeziei reflexive a produs astfel de gesturi de aderare la imediateţea non-simbolică a vieţii am avut ocazia să vedem atît în discuţia despre poetica imagismului şi despre gradul zero al poeziei lui Caeiro, heteronimul lui Pessoa, cît şi în a doua parte a capitolului anterior, dedicată în bună măsură unor poeţi americani contemporani. Ar mai fi poate de adăugat, fără a intra în amănunte, că în această mişcare antilirică de recuperare a realului teoria lui T.S. Eliot a „corelativului obiectiv" reprezintă un compromis necesar între viziunile transfiguratoare ale eului şi presiunile senzoriale ale existenţei imediate.

O constatare generală se impune: pentru poezia tranzitivă modernă care începe o dată cu Whitman, realitatea, omul, viaţa, adevărul existenţei sînt elemente mai importante decît limbajul poetic ca atare. E şi aceasta o lovitură dată principiului impersonalităţii eului şi purităţii limbajului poetic sau ideii poemului ca obiect închis în sine. Whitman şi alţi cîţiva poeţi ce i-au urmat, între care O'Hara, cultivă o anume spontaneitate şi dezordine a notaţiei. Dar despre o neglijare a problemelor formei, despre o renunţare la condiţiile tehnice ale creaţiei nu poate fi vorba aici. E suficient să ne gîndim la poeticile lui Kavafis, Ponge, Lowell, Olson, Montale (cel din ultima perioadă de creaţie) şi la textele lor bazate pe articulări formale dintre cele mai subtile, în ciuda aparentei simplităţi.

Atitudinea faţă de viaţă a poetului tranzitiv nu este doar de un singur fel. Deschiderea spre exterioritate se măsoară, şi ea, în grade de asumare şi adecvare. Pe lîngă o extraordinară diversificare a gamei actului trăit, însoţită de absorbţia în spaţiul poeziei a celor mai banale stări, sentimente, gesturi şi întîmplări, trebuie să consemnăm şi manifestarea unor viziuni monocorde, gen Bacovia, Mandelştam şi Kavafis.

Putem vorbi prin urmare şi despre o obsesie tranzitivă a ceea ce este monoton, paroxistic, repetabil în existenţă.

Dar evidentă e, înainte de toate, preocuparea poeţilor pentru multiplicitatea existenţei şi bogăţia ei de forme şi stimuli. Whitman, Frost, Sandburg, Fernando de Campos (heteronimul lui Pessoa), Francis Ponge, Theodor Roethke sau, în poezia românească, Mircea Ivănescu şi Mircea Cărtărescu, sînt nişte privilegiaţi ai contactului nemijlocit cu misterul existenţei empirice. Ei devoră realitatea ca nişte veritabili prozatori realişti, obsedaţi de cuprinderea totalităţii obiectelor şi fenomenelor şi de epuizarea semnificaţiilor lumii imediate, cu o energie şi o foame de sens pe care poezia tradiţională nu le-a cunoscut. Lumea este pusă în termeni în cele mai mărunte detalii ale ei, existenţa profană îşi caută astfel propria sa metafizică şi în această mişcare de diseminare analitică a percepţiei în lucruri şi evenimente poezia se întîlneşte, în sensul previziunilor lui Wordsworth şi Whitman, cu pozitivitatea spiritului ştiinţific dar şi cu indeterminismul cercetării cuantice şi problema observatorului inclus în adevărul actului său de observare.

Spre deosebire de poezia clasică, poezia tranzitivă nu este o poezie a adevărului obiectiv, depozitat în lucruri sau în subiectul senzo-gînditor, ci o poezie a căutării unui adevăr aflat sub restricţia primordialităţii limbajului. De unde desele încercări ale unor poeţi – şi aici Alberto Caeiro, heteronimul lui Pessoa, sau, în poezia noastră, Gheorghe Iova şi Bogdan Ghiu sînt exemplele cele mai concludente – de a pune în chestiune înseşi bazele constituirii sensului, adevărul limbajului şi condiţiile lingvistice care fac posibilă scrierea unui poem.

Realitatea poetului tranzitiv e o realitate orizontală, variabilă, polimorfă, contradictorie, procesuală, provocatoare, revelatoare. Ea îi impune poetului o constrîngere esenţială: fixarea în miezul ei, asumarea modului ei specific de a fi. Se poate vorbi astfel despre o „poezie a cotidianului", despre un pact al celui care scrie cu lumea imediată.

Am putea examina condiţiile acestui pact printr-un nou apel la textele şi poeticile poeţilor aduşi în discuţie în capitolul anterior. Dar în felul acesta am repeta lucruri deja ştiute. Există însă şi o foarte consistentă ideologie a „poeziei realului" afirmată în literatura română a anilor '80 şi ea merită să fie examinată cît de sumar, pentru că liniile ei de forţă nu fac decît să confirme modelul mare al poeziei tranzitive.

E însă nevoie deo precizare: a face o poezie a realului nu înseamnă a idealiza realul, nici a-l reduce la amorf şi nesemnificativ, acceptîndu-i caracterul implacabil. Poezia realului înseamnă atitudine faţă de real.

În poezia românească din ultimele două decenii ale secolului trecut, critica descoperea deja unele linii de polarizare cît se poate de clare:

„ciuperca unor întîmplări comune" (Hurezeanu) se întinde ca o plagă peste o lume măcinată de iluzii: parcă sub ochiul capricios al camerei de luat vederi se

derulează o panoramă a ermetismului cotidian, plată, impenetrabilă, fanată; totul trăieşte plictisul atroce al unei halucinante abulii strivind sub îngrămădirea de străzi, stopuri, reclame, vitrine, tramvaie, pasaje subterane şi toate celelalte simboluri ale (uneori hiper-) civilizaţiei orice manifestare a animatului [...]. Reacţia „subiectului" e aproape deductibilă: peisajul va fi bulversat de irepresibile frenezii, se impune un ritm infernal al proiecţiei, amorful devine vivace, dispersiile se aglutinează, totul e supus unui filtru transatic ce întreţine, subteran, pulsul trepidant al contemplaţiei. Prin urmare, tot ce este real este poetic (...), poezia e o fotografie mişcată a realităţii.[80]

Avem aici de-a face cu o viziune asupra realului ca negativitate, pe care o putem descoperi în poezia lui Florin Iaru, Ion Mureşan, Mariana Marin, Emil Hurezeanu, Ion Stratan, Liviu Ion Stoiciu.

E însă cu putinţă şi o altă atitudine, de îmbrăţişare a realului, într-o viziune obsedată de integralitate şi coerenţă, ca la Mircea Cărtărescu, Romulus Bucur sau Alexandru Muşina. În ce-l priveşte pe acesta din urmă, programul său de lucru e trasat de la bun început, fără nici o ezitare:

Punctul de plecare al poeziei cotidianului va fi, inevitabil, redescoperirea propriei corporalităţi, stăpînirea – prin cuvinte – a propriilor senzaţii. Cuceririle tehnologiei au determinat extinderea diferitelor simţuri, schimbarea raporturilor dintre ele [...]. Trăim într-o altă lume a senzaţiilor, lume pe care abia învăţăm a o cunoaşte. Cuvintele, ele însele, nu mai desemnează aceleaşi realităţi senzoriale, de aceea trebuie „retestate" împreună cu contextele lor. Nu trebuie să ne mire aşadar puternica senzualitate, senzorialitate aş putea spune, din poeziile celor mai talentaţi tineri, senzualitate care unor urechi „fine" le sună a vulgaritate, obscenitate chiar. E aici, în acest pansenzorialism, o nevoie de autenticitate, pentru că orice construcţie imaginară riscă să fie fadă şi fastidioasă fără o „bază" senzorială proaspătă. [...] Poezie a cotidianului înseamnă, în acelaşi timp, şi „poezia" din cotidian, miraculosul ascuns în banalitatea vieţii de zi cu zi. [...] Sacrul nu dispare, ci se topeşte, se ascunde în profan. Sub crusta obişnuinţelor, a rutinei şi a cuvintelor uzate colcăie o lume mirifică de senzaţii şi sentimente, o „realitate feerică"; poetul va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului.[81]

În aceeaşi linie a unei atitudini pozitive faţă de realitatea tehnologică a lumii moderne se înscrie şi poetica lui Călin Vlasie, autor preocupat de relaţia dintre poezie, psihic şi viitorul fiinţei umane. Într-un eseu din 1986 poetul afirmă că omul „post-contemporan" ar trebui să-şi redefinească psihologia şi să facă trecerea în mediul său de viaţă de la *maşinismul* izolaţionist, specific modernismului, la *maşinitatea* (termenul îi aparţine lui Constantin Noica) participativă, specifică postmodernismului. Ca relaţie psihică a omului cu lumea tehnologică, maşinismul e artificial, pe cînd maşinitatea a devenit naturală:

Maşinismul izolează, înstrăinează, depersonalizează printr-o prea accentuată individualizare, obligă la conservarea instinctuală a individului şi a speciei. Maşinitatea creează sentimentul acut al participării, al implicării şi al personalizării generoase.[82]

Poetul pledează, în fond, pentru acceptarea ca pe o a doua natură a lumii tehnologice în care trăim, în care trebuie să ne integrăm la

modul psihocentric, în baza unui psihic nou, în mişcare, care înlocuieşte „eul" cu „tu"-ul, monologul cu dialogul.

De lumea maşinismului mecanic pare să ţină, în viziunea unui alt optzecist, Mircea Cărtărescu, şi... maşina de scris, simbolul irefutabil al modernismului aşa cum este el ilustrat de poezia lui Mallarmé, Apollinaire şi cummings, un instrument tehnologic care favorizează vizualul, esenţializarea, derealizarea lumii concrete. Poezia în care crede Mircea Cărtărescu este o poezie a vocii, a auditivului şi a tactilului care reface relaţia directă cu cititorul. Paradoxal e faptul că în intervenţia sa[83] poetul român nu face nici măcar o aluzie la manifestul „versului proiectiv" al lui Olson în care maşina de scris joacă rolul instrumentului cu clape al muzicianului, fiind pur şi simplu o prelungire a respiraţiei celui care scrie. În schimb, pe urmele „obiectismului" poetului american, Mircea Cărtărescu teoretizează realismul noii poezii cu o convingere greu de pus sub semnul întrebării:

...rareori în poezia românească discursul poetic a dovedit atîta *înaltă fidelitate* faţă de referent, de lumea „reală". A încerca să-ţi transformi viaţa, viaţa ta unică, individuală, irepetabilă în poezie, cu fiecare ungher al ei, cu fiecare ac şi fiecare soare pe care le-ai văzut vreodată, în realitate sau în vis, cu fiecare gînd şi fiecare senzaţie. A spune *totul*, confesiune, mărturie şi creaţie simultan. Şi, mai ales, a spune *clar*.[84]

Pentru fidelitatea, claritatea şi totalitatea poeziei în raport cu realul pledează şi o tînără poetă aparţinînd valului doi al generaţiei '80, Simona Popescu. Ea crede într-un limbaj natural al poeziei, neviciat de literatură sau care în orice caz să discrediteze literatura, prin ironie, parodie şi resemantizare, ajungînd astfel la o nouă structură valorică a existenţei. E astfel regăsită ideea aceleiaşi *poezii a realului* însă într-o formă de o mai mare complexitate:

Efortul poetului trebuie să meargă în sensul realizării translaţiei între stimuli, percepţie şi reacţie (socială, verbală, culturală), modificînd sistemul de relaţii şi conexiuni dintre exterioritate şi interioritate: de la reacţia monologică, univocă a poetului modernist la una dialogică şi plurivocă [...]. *Poezia realului* nu înseamnă, cum ar putea crede cineva, transcrierea aseptică, neimplicată, a ceea *ce se vede*, înregistrarea banală a faptelor banale, nu înseamnă nici transcriere „fidelă" sau „naturalistă" a cotidianului. „Fidelitatea" îşi are şi ea subtilităţile şi strategiile ei (literare). Denotativul, în modestia lui asumată, poate fi profund (şi poate într-un mod mai rafinat) conotativ, eludînd cu bună ştiinţă (sic!) arsenalul de simboluri, trimiteri, sofisticare metaforică. Nu înţeleg prin această poezie colectarea de recuzită contemporană (televizor, tramvaie etc.) de decoruri şi obiecte, contabilizare apoetică, ci un *efort vizionar* de înţelegere a lumii ca organism viu, şi nu doar în „anatomia" ei, ci mai ales în „fiziologia" sa, la nivelul funcţiilor şi relaţiilor.[85]

Mai departe, poeta vorbeşte despre necesitatea unei noi funcţii a imaginarului, despre subiectul creator care ştie să dirijeze privirea cititorului spre esenţial, despre gîndirea de tip cinematografic a poeziei actuale, despre plurilingvismul persoanei civile a celui care scrie şi plurivalenţa lecturilor sale, despre globalitatea poeziei şi relaţiile ei cu

proza, de la care ea împrumută reprezentarea, epicul, mimesisul, dialogismul, verosimilitatea, tranzitivitatea.

Trebuie să recunoaştem că în toate aceste observaţii şi deziderate există o anume unitate de vederi şi dorinţa irepresibilă de a schimba poezia. Nu ştiu în ce măsură poeţii citaţi mai sus pot fi numiţi post-moderni. Cert este că în luările lor de poziţie se simte o inaderenţă clară la un anume tip de poezie modernă şi dorinţa reîntoarcerii la comunicarea prin poezie.

Multe dintre ideile afirmate în cîmpul poeziei româneşti nu sînt noi, în sensul de originale. Ele aparţin corpusului de principii ale poeziei tranzitive în general. Le-am mai întîlnit, chiar dacă exprimate în alte forme, şi în gîndirea unor poeţi analizaţi în capitolul anterior. Dar prin afirmarea lor decisă aceste idei reuşesc să aducă poezia românească la unison cu spiritul fascinat de imanenţă al vremii noastre.

Prin modul în care gîndesc poezia, poeţii români ai anilor '80 nu sînt mai prejos de convingerile poetice ale poeţilor europeni sau americani. Realitatea e marea obsesie a secolului nostru, aşa cum obsesiile poeţilor romantici au fost imaginaţia, visul şi evaziunea. Sigur că această realitate se dovedeşte un construct de o mare complexitate, conotat, pe lîngă variatele lui aspecte cotidian-empirice, de adevărurile relative ale fizicii cuantice şi ale astronomiei, de descoperirile geneticii, ale psihanalizei şi ale ştiinţelor sociale moderne, de noua viziune asupra istoriei. Realitatea lumii moderne e o realitate informală, tranzitorie, fragmentară, ambiguă, brutală şi stresantă, proteică şi imposibil de conceptualizat. Poezia tranzitivă îşi propune să o privească frontal sau, cel puţin, să nu mai fugă de ea. Cum am văzut, o anumită direcţie a poeziei româneşti postbelice îşi asumă şi ea acest construct şi se raportează la el fără nici un complex al marginalităţii.

6. Versus, Discursus, Textus

DILEME. De multe ori, în încercările noastre de a înţelege şi explica unele aspecte controversate ale poeziei, vocabularul conceptual pe care ni-l pune la dispoziţie domeniul poeticii şi al teoriei literare poate părea insuficient, ba chiar inadecvat. N-avem la îndemînă, de pildă, pentru a denumi spectaculoasele metamorfoze ale liricii ultimilor două sute de ani, contaminarea sa cu elemente aparţinînd altor genuri sau modificarea funcţiilor sale, decît unicul concept de poezie. Cînd spunem că, o dată cu simbolismul şi ermetismul, poezia a devenit mai pură, accentuîndu-şi trăsăturile lirice şi transformîndu-se într-o artă mai degrabă muzicală decît verbală, avem în vedere un anumit tip de discurs poetic pe care am dori poate să-l distingem printr-un concept particular. Dar există acest concept?

Pe de altă parte, unele noţiuni, precum „poezie narativă" sau „poezie epică", aplicate spaţiului literaturii moderne, ne fac să ne gîndim la un fel de proză versificată, deşi concretul textelor pe care le denumim astfel arată că sensul acestor noţiuni este destul de departe de realitatea epopeei sau a poemului eroic tradiţional[86]. În ce priveşte versul bazat pe structuri metrice şi ritmice date, prezent în toată istoria poeziei, de la începuturile ei şi pînă astăzi – tip de vers la care poezia modernă nu a renunţat decît parţial – el este considerat o componentă poetică esenţială, deşi, la o analiză atentă, se poate dovedi că diferenţele dintre textele versificate sînt uneori extraordinar de mari.

Există o poezie (tradiţională) care se bazează pe valoarea mnemotehnică a versului şi o poezie (modernă, dar nu numai – vezi manierismul) care supraliciteazā valoarea lui estetică. Dar versul nu este doar metric sau ritmic, ci şi liber sau spaţial. Vocabularul metaliterar de care ne folosim pentru interpretarea unui tip de poezie versificată se poate dovedi cu totul nefuncţional în interpretarea altui tip. Comentînd într-un capitol anterior trei texte aparţinînd lui Grigore Alexandrescu, Dimitrie Stelaru şi Mircea Ivănescu, le-am numit pe toate poezie, deşi cîtă deosebire e între ele!

Şi nu am în vedere aici doar neasemănările de viziune, procedee, teme, motive şi vocabular, ci şi diferenţele vizibile de mod al înaintării în pagină a discursului. Dacă Grigore Alexandrescu şi Mircea Ivănescu scriu o poezie care se derulează, curge în linie dreaptă, spre un final mai mult sau mai puţin concluziv, Dimitrie Stelaru e autorul unui text de „sensuri împrăştiate", nebuloase, cu o semantică radială, în care ligamentarea semnificaţiilor prin salturi peste goluri mari de informaţie şi dorinţa de a ajunge cu ajutorul cuvîntului în cît mai multe locuri deodată sînt evidente. O mare deosebire există însă şi între creaţiile primilor doi poeţi, pentru că în vreme ce unul versifică pe ritm de metronom, celălalt îşi prozaizează cu bună ştiinţă rostirea, într-o ritmică de o discreţie vecină cu absenţa.

Un cititor mai puţin atent poate să nu sesizeze prăpastia care separă poezia populară versificată de poezia cultă în versuri. Caracterul oral al poeziei populare şi caracterul scris al poeziei culte sînt constrîngeri implacabile care determină nu numai lungimea, ritmul şi tipurile de rimă în vers, ci şi logica intimă a constituirii sensului transmis de acest vers.

Paralelismul şi repetiţia sînt procedee orale prin excelenţă, cu efecte nu numai în planul sintaxei, ci şi în cel al conţinutului. Claritatea mesajului liricii populare e poate un factor legat de descifrarea sa auditivă. O poezie scrisă pentru a fi citită e mai complicată decît o poezie compusă pentru a fi rostită şi auzită. Complicaţia din ce în ce mai accentuată a versului cult, care urmează apariţiei tiparului, dezmembrarea versului metric şi creaţia versului liber sînt fenomene care trebuie să fie puse în legătură cu conştientizarea spaţiului

paginii, nu doar ca suport grafic, ci şi ca loc în care sensul poate fi construit şi desfăşurat în forme noi.

E aproape imposibil să descoperi în vocabularul teoriei literare actuale nişte noţiuni suficient de generale şi de abstracte care să poată evidenţia relaţia dintre sensul poetic, logica producerii lui şi spaţiul material al paginii în poezia tradiţională şi în cea modernă. Felul în care un creator de poezie îşi administrează discursul, felul în care el pune sau nu accent pe contextul în care apare şi se face cunoscută poezia sa e în directă legătură cu cele patru dimensiuni (eul poetic, cititorul, limbajul, realitatea) pe care le-am examinat pînă acum. Discursul poetic ca atare e rezultanta lor. Însă în ce măsură putem noi izola aceste tipuri diferite, generale de discurs?

Avem la îndemînă cîteva noţiuni explicative care pot oferi cel mult iluzia adecvării. În realitate, la o examinare sumară, aceste noţiuni se dovedesc şi neunitare şi confuze. „Poezie versificată", „vers alb", „vers liber", „poem în proză", „metapoezie" sînt noţiuni de care ne folosim pentru a descrie şi analiza tipuri distincte de texte lirice. Însă aceste noţiuni acoperă realităţi strict formale. Cu ajutorul lor nu putem spune aproape nimic despre logica producerii şi funcţionării sensului poetic. De aceea, e nevoie să încercăm o revizuire şi reordonare a termenilor operaţionali de care dispunem.

Nu e necesar să inventăm alte concepte, ci să regîndim înţelesurile unor noţiuni cunoscute, utilizate curent (însă mai mult cu sensurile lor secundare), prin apel şi de data aceasta la adevărurile etimologiei.

RECURSUL LA ETIMOLOGIE. Las deoparte faptul că „proza" şi „poezia" sînt în vocabularul nostru teoretic cuvinte antonimice, fără ca ele să aparţină, totuşi, aceleiaşi baze semantice. Trec peste toate implicaţiile faptului că pînă în secolul XVIII noţiunea de „poezie", cu sensul ei impus de Aristotel, a avut o valoare generică pentru întreg domeniul literaturii. Şi propun să ne oprim încă o dată asupra bazei semantice a limbii latine, infuzată în metabolismul semiotic al aproape tuturor limbilor europene moderne, care reuşeşte să conserve cum nu se poate mai bine sensurile esenţiale ale unor noţiuni metaliterare astăzi de comună folosinţă.

Cuvintele pe care le am în vedere aici şi care mi se par suficiente pentru descrierea fizionomiei discursului literar de-a lungul timpului sînt *proză*, *vers*, *discurs* şi *text*. În fundamentul lor semantic e cuprins tot evantaiul de posibilităţi al dezvoltării artistice a structurilor limbii şi al construcţiei sensului oricărui tip de scriere literară. Dar trebuie să facem efortul de a pune între paranteze sensul acestor cuvinte din circulaţia lor zilnică şi de a privi cu toată seriozitatea implicaţiile originilor lor.

Întrucît primele două noţiuni, *proză* şi *vers*, au accepţii de multă vreme stabilite, fiind considerate nişte sinonime ale naraţiunii şi poeziei, e bine, pentru început, să ne oprim asupra originii acestora.

Cuvîntul *proză* (preluat de noi, prin filieră franceză, din *prose*) e varianta fonetică actuală a vechiului *prosa*[87], care la Quintilian denumeşte deja forma literară pe care o cunoaştem astăzi, însă numai la nivelul dezvoltării ei liniare. În retorica antică expresia integrală pentru denumirea textului care înaintează în linie dreaptă este *prosa oratio*. Substantivul *prosa* provine fie din adverbul *prorsus* (cuvînt la origine compus din *pro* şi *vorsus*, formă în alternanţă liberă cu *versus*), care înseamnă: 1) „drept înainte“, 2) „direct“, 3) „întrutotul“, „tocmai“, „absolut“, 4) „într-un cuvînt“, „pe scurt“, fie, mai degrabă, din adjectivul cu acelaşi nume, avînd dublul înţeles de „în linie dreaptă“ şi „în proză“.

Tot în cadrul acestei familii lexicale putem consemna şi prezenţa unui substantiv propriu, *Prorsa*, care este numele zeiţei naşterii normale! Ştim bine că de cînd există ea, proza s-a distins de poezie prin normalitatea ei lingvistică. În multe încercări stilistice şi retorice de definire a limbajului poetic pe baza principiului devierii, limbajul prozei e instituit ca normă. Iată că etimologia nu ne înşeală.

Cuvîntul *vers* provine din substantivul *versus*, care înseamnă: 1) „brazdă“, 2) „şir“, „rînd“, 3) „rînd scris“, 4) „vers“, 5) „măsură agrară“, 6) „piruetă sau paşi de dans“. Există şi un adverb *versus* al cărui sens corespunde prepoziţiilor noastre „către“, „spre“ şi „în direcţia“. Această familie de cuvinte fiind extrem de numeroasă (incluzînd, printre altele, strămoşi ai termenilor „vertebră“, „vertigiu“ şi „versatil“), mă limitez în continuare la trecerea în revistă a noţiunilor care au legătură cu fenomenul dinamic şi stereotipic pe care îl desemnează versul. Verbul *verso,-are* înseamnă: 1) „a răsuci“, „a întoarce pe o parte şi pe alta“, „a suci mereu“, 2) „a mîna încoace şi încolo“. Verbul *verto,-ere* are următoarele sensuri: 1) „a întoarce“, 2) „a răsturna“, „a da peste cap“, 3) „a schimba“, „a transforma“. Substantivul *versura* înseamnă: 1) „întoarcere“, 2) „capăt al brazdei (unde se întorc boii)“, 3) „colţ“, „unghi format de două ziduri“, 4) „trecere a unei datorii asupra unui creditor“. În sfîrşit, merită să reţinem şi substantivul *versatio,-onis* care denumeşte „învîrtirea“, „rotirea“, „schimbarea“, „răsturnarea“.

PROZA ŞI VERSUL. O cercetare în paralel a celor două grupuri lexicale dovedeşte că în amîndouă este prezentă ideea de direcţie (care implică ideea de înaintare), dar că în primul caz direcţia este şi precizată: drept înainte. Nu putem trece peste amănuntul că în compusul *prorsus* direcţia e marcată printr-o urmă (*-rsus*) a vechiului adverb *vorsus* din care s-a născut ulterior ideea de vers. Tocmai amănuntul acesta poate întări şi mai mult ideea lui I.M. Lotman[88] că

proza artistică e o formă posterioară poeziei. Mergînd mai departe, trebuie să remarcăm şi faptul că, în timp ce prima familie lexicală aparţine direcţiei determinate, cea de-a doua e circumscrisă ideii de mişcare transformatoare: răsucire, întoarcere, învîrtire, rotire.

Concluzia nu e greu de formulat: în proză felul şi sensul direcţiei sînt mai importante decît mişcarea, pe cîtă vreme versul privilegiază mişcarea, include în subtext direcţia şi indică o modificare repetabilă: „a întoarce pe o parte şi pe alta", „a mîna încoace şi încolo".

Premisele semantice ale discuţiei fiind schiţate, putem încerca în continuare o examinare a statutului poeziei versificate, care este forma de existenţă şi manifestare cea mai cunoscută a poeziei tradiţionale. Distincţia dintre versul construit pe baza cantităţii silabelor, specific poeziei antice greco-latine şi versul construit pe baza numărului de accente din unitatea prozodică este irelevantă în această discuţie. Prezenţa sau absenţa rimelor nu interesează nici ea. Rimată sau nu, versificarea e o formă de constrîngere a fluxului vorbirii/scrierii dar şi a procesului de constituire a sensului. Versul ca formă estetică este în cele mai multe dintre cazuri un precedent al actului de creaţie. Ar fi, totuşi, exagerat să considerăm versul un tipar în care se toarnă un conţinut. El seamănă mai degrabă cu un mecanism care intră în funcţiune doar atunci cînd este alimentat de cuvintele poeziei. Metrul, cezura, rima, ritmul sînt rotiţele acestui mecanism.

Versul este întotdeauna un element al unui ansamblu. Iar acest ansamblu e compus, de obicei, din elemente de acelaşi fel. În structura abstractă a versului şi a ansamblului de versuri esenţială e repetiţia: a silabelor lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, a picioarelor metrice, a măsurilor metrice, a rimelor. Situaţia aceasta se impune cu o pregnanţă care afectează întotdeauna şi nivelul semantic al textului.

Versul nu poate fi însă recunoscut decît în manifestarea concretă a unui lanţ de cuvinte dispuse în şiruri izomorfe. El ia naştere în cadrul unui proces de continuă răsucire a firului materiei lingvistice pe suportul ritmic, cu limite bine determinate, al modelului abstract. Acest model prezintă o organizare în acelaşi timp orizontală şi verticală. Ne aflăm însă în faţa unei verticalităţi lipsite de profunzime, ea fiind rezultatul acumulării unor unităţi ritmice egale şi de acelaşi fel. În principiu, e imposibil să existe o poezie versificată în care fiecare alt vers să conţină o altă măsură metrică şi un alt ritm. Cînd modelului aici în discuţie i se asociază şi mecanismul rimei, el devine dintr-o dată o construcţie de o complexitate sporită, pentru că mişcării reiterative de factură accentuală i se adaugă o nouă formă de repetiţie acustico-semantică realizată în finalurile de vers.

Interesante sînt şi raporturile care se stabilesc între materia lingvistică a discursului poetic şi mecanismul repetitiv al versului. Odată intrate în sistemul metric de constrîngeri, cuvintele, propoziţiile,

frazele sînt obligate la o mişcare de adecvare acustică. Înainte de a avea un sens, ele trebuie să se constituie într-un mesaj ritmic precis conturat, într-un fel de melodie monotonă, cu unităţi armonice de bază reluate într-un timp şi spaţiu determinate. Filosofia semantică a poeziei tradiţionale impune realizarea unui izomorfism între dispunerea lineară, egală, în adîncime a versurilor şi înaintarea în linie dreaptă, din aproape în aproape, a sensului.

Poezia tradiţională e supusă unei logici rectilinii, gîndită ca un continuum realizat secvenţă cu secvenţă. De aici vine toată claritatea ei. Dar această claritate nu e doar rezultatul utilizării unui vocabular cu tabuuri şi forme date de permisivitate sau al apelului la un sistem finit de figuri, garantate de nomenclatorul retoric. Ea este şi urmarea preocupării poetului de a lega propoziţiile unele de altele prin goluri cît mai mici de sens. Discursivitatea poeziei clasice rezultă dintr-o sintaxă a bunului simţ, în raport cu care toate derivările şi înlănţuirile frastice trebuie să respecte două valori sacrosancte: gramatica şi coerenţa faptică.

Ajungem, vrînd-nevrînd, la o constatare făcută de Wordsworth în urmă cu aproape două secole: între poezie şi proză există o singură deosebire majoră: versul, ceea ce înseamnă că poezia tradiţională este o formă a prozei versificate. Cel puţin din punctul de vedere al înaintării sensului în pagină şi al relevării treptate a temei şi motivelor tratate, situaţia aceasta nu poate fi pusă la îndoială. Însă limbajul poeziei tradiţionale e obligat să respecte tot timpul două exigenţe contrare: pe de o parte el desfăşoară în linie dreaptă un sens dat, a cărui valoare constă în claritatea şi coerenţa lui, pe de alta, la nivelul formei în care e îmbrăcat acest sens, el oferă spectacolul adecvării sale accentuale şi sonore la nişte itemuri ritmice şi ele preexistente.

La nivelul conţinuturilor, modelul poeziei clasice e de căutat în modelul povestirii primitive, cu binecunoscutele sale secvenţe constitutive: expoziţiune, intrigă, desfăşurarea acţiunii, punct culminant, deznodămînt[89]. Dar acesta e doar un aspect al acestei poezii, pentru că, în plan formal, ea nu mai respectă principiile de dezvoltare liberă ale prozei şi intră în jocul unor tipare menite a-i marca continuu, prin ritm şi rimă, condiţia reiterativă.

Versul e o formă poetică cu un statut duplicitar. Modelul său abstract se rezumă la un set de dimensiuni accentuale, acustice şi tonale. Acest model nu are cum să existe în sine, el e întotdeauna dedus dintr-o realizare semantică, prin analiza prozodică a unei poezii date. Duplicitatea în discuţie poate fi considerată normală, cîtă vreme componenta ritmică a poeziei se adresează – în textele orale versificate – memoriei, asigurînd astfel o mai eficientă interiorizare a unor conţinuturi.

Din momentul în care această componentă e deturnată de la funcţia sa iniţială şi transformată într-o sursă de plăcere estetică,

situaţia devine dramatică, pentru că echilibrul dintre sunet şi sens va sfîrşi prin a se destabiliza în favoarea primului termen. Apariţia versului liber în chiar sînul poeziei simboliste – muzicală şi incantatorie în esenţa sa – nu are de ce să ne mire. Pericolul pierderii definitive a sensului în favoarea unor efecte psihologice de pură gratuitate acustică e sesizat la vreme şi revolta împotriva versului tradiţional e o revoltă în numele inteligibilităţii.

VERS LIBER SAU DISCURS? Sintagma „vers liber" denumeşte în mod evident o contradicţie în termeni. În realitate, versul e procedeul poetic cu cea mai limitată libertate. În poezia tradiţională orală, versurile neregulate, compuse din măsuri metrice inegale, sînt destul de frecvente. În poezia tradiţională scrisă, pentru care pagina există ca simplu suport material, promovarea unei logici a continuumului linear este direct legată de cele două coordonate ale scrierii: cea orizontală (deplasarea de la stînga la dreapta) şi cea verticală (deplasarea de sus în jos). Dacă *versus* înseamnă „în direcţia" dar şi „rînd", faptul se explică, probabil, prin aceea că această idee despre vers a apărut într-o civilizaţie agricolă în care scrisul şi lectura se aflau încă în faza lor timpurie. Nu poţi realiza sensul noţiunii de vers decît într-un plan. Versul e o brazdă trasă în spaţiul paginii, iar brazdele se înşiruie una după alta, egale, în cuprinsul unei suprafeţe limitate. Pagina e un cîmp. Astfel de determinări sînt evident străine poeziei orale, care se naşte şi se desfăşoară într-un spaţiu fizic din care ideea bidimensionalităţii este exclusă.

Să revenim însă la problema libertăţii de exprimare în poezia modernă. Sintagma „vers liber" este semnul clar al neputinţei de a denumi noul mod de manifestare a sensului în poezie din momentul în care acesta a fost obligat să renunţe la corespondenţa dintre monotonia ritmică şi înaintarea conţinutului în linie dreaptă. Ruptura cu tradiţia pe care o instituie noul tip de vers (să-l numim deocamdată tot aşa) este dublă. Pe de o parte, unitatea lingvistică poetică nu se mai deosebeşte prin nimic, din punct de vedere acustic, de unitatea lingvistică prozastică. Pe de altă parte, însă, în planul logicii care controlează producerea sensului, distanţa dintre proză şi poezie se măreşte considerabil. Caracterul rectiliniu şi uniform al înlănţuirii structurilor semantice e desfiinţat. Linearităţii sensului i se opun acum dispersia, diseminarea, disjuncţia. Logica golurilor de sens, a săriturilor imprevizibile dintr-un spaţiu într-altul, e instituită ca nou principiu.

Această nouă logică afectează atît formele de organizare sintactică a parcursului verbal, cît şi nivelul asocierilor lexicale, unde imaginea metaforică „abstrusă" (cum îi place să spună lui G.R. Hocke) devine dominantă.

Se zice că prima poezie în vers liber a liricii moderne este un foarte scurt text intitulat *Marine* (*Marină*) aparţinîndu-i lui Rimbaud:

Care de argint şi de aramă –
Prore de-oţel şi de-argint –
Învolbură spuma –
Ridică tulpinile uscate ale mărăcinilor.
Suflul cîmpiei,
Şi făgaşele nemăsurate ale refluxului,
Gonesc în cerc spre răsărit,
Către pilaştrii codrului,
Către trunchiurile cheiului,
Izbite-n colţuri de vîrtejuri de lumină.[90]

Analizînd poezia, Hugo Friedrich[91] observă dubla opoziţie dintre dezarticularea metrică şi cursul liniştit al spunerii, dintre aceasta din urmă şi extraordinara îndrăzneală a conţinutului. În ce constă însă caracterul diseminativ al poeziei, cîtă vreme ea e departe de disjuncţia suprarealistă a planurilor din poemele în proză care alcătuiesc ciclul *Iluminărilor*? Poezia de faţă încearcă să vorbească deodată despre două spaţii distincte, unul terestru şi altul acvatic, urmărind întrepătrunderea lor. Unitatea formelor specifice de organizare a realităţii e astfel spulberată. Hugo Friedrich constată şi faptul că poezia nu vorbeşte despre obiecte întregi, ci despre părţi ale lor. Marea e prezentă prin „spumă" şi „reflux", corăbiile prin „prore". Delimitările perceptive concrete sînt desfiinţate. Conţinutul poeziei descrie un spaţiu al arbitrarului şi al permutabilului. Versurile înseşi îşi pot schimba locul în cuprinsul textului, fără ca sensul său mare să fie afectat. Dacă omogenitatea lumii nu mai există, atunci nu mai există nici univocitatea omogenă a discursului.

De fapt, de-abia de acum înainte noţiunea de „discurs" devine ea însăşi cu adevărat. Însă noţiunea de „discurs poetic" – deosebit de frecventă astăzi în vocabularul critic – nu poate fi aplicată, etimologic vorbind, oricărui tip de poezie.

Sinonimia curentă, prezentă în dicţionare, „discurs" = „text", „substanţă a textului", „înlănţuire de motive", „structură", „formă a subiectului" etc. e probabil urmarea unor transformări fireşti ale înţelesurilor etimologice, dar această sinonimie n-a apărut decît în lumea modernă, ceea ce este simptomatic.

La origine, cuvîntul *discursus* înseamnă: 1) „alergare într-o parte şi într-alta", „răspîndire", 2) „discurs", „conferinţă", „conversaţie". Alte cuvinte din familia verbului *curro,-ere* („a alerga"), din care face parte şi substantivului *discursus*, ce ne pot interesa aici, sînt: verbul *discurro,-ere*: 1) „a alerga din/în părţi diferite", 2) „a răspîndi", „a se prelungi", „a se întinde", 3) „a parcurge", şi substantivele *discursatio*,

-onis: „alergare încoace şi încolo", „cursă" şi *discursio,-onis*: „dus şi întors", „hărţuială", „mică încăierare", „parcurgere în grabă".

De o mare importanţă în toate aceste cuvinte este particula *dis-*, în care e conţinută ideea spargerii unităţii unui obiect, a dezintegrării, dezordinii, dispersiei. *Discursus* este o formă a mişcării rapide, dezordonate. Am văzut că şi cuvîntul *versus* implică ideea de mişcare, de înaintare, dar conţinutul său ne pune în faţa unei dinamici a regularului. Verbul *verso,-are* înseamnă „a întoarce pe o parte şi pe alta", „a mîna încoace şi încolo", el denumeşte gesturi, mişcări simetrice, ritmice. Cuvîntul *versus*, derivatul lui, exprimă în primul rînd o existenţă stabilă şi o manifestare lineară.

Stabilitatea şi linearitatea sînt dimensiuni străine termenului *discursus*. Faptul că acest termen ajunge să desemneze cu timpul forme aparţinînd domeniului vorbirii (conferinţa, cuvîntarea, conversaţia) e explicabil prin aceea că actele de verbalizare orală sînt resimţite ca exterioare ordinii şi continuităţii rectilinii. Cuvîntul *discussio,-onis* (discuţie) denumeşte o formă specifică de discurs oral. El e strîns înrudit cu verbul *discutio,-ere*, care prezintă următoarele stratificări de sensuri: 1) „a sparge", „a sfărîma", „a zdrobi", 2) „a descompune", „a dizolva", 3) „a împrăştia", „a risipi", 4) „a discuta". Concluzia se impune de la sine: discuţia şi discursul aduc cu ele dezordinea, risipirea, sfărîmarea unei unităţi, fragmentarea ei. E tot ce poate fi mai opus ideii de vers şi de versificaţie.

Constrîngînd vorbirea naturală să intre în nişte tipare acustice date, versul e prin definiţie artificial. El reprezintă un mijloc de retragere a sensului din empiric şi contingent şi, poate, o cale de acces spre unitatea logosului primordial, de esenţă divină. Incinta versului e conotată sacru[92]. La Aristotel şi urmaşii săi de pînă în secolul XVIII creaţia, poezia înseamnă versificaţie. În măsura în care înainte de romantism se vorbeşte despre o artă literară, aceasta este o artă a versului.

Proza este un tip de text situat undeva, în afara literaturii. Am amintit şi cu altă ocazie faptul că proza artistică este o formă literară care se impune abia o dată cu romanul naturalist[93]. Scrierile în proză anterioare acestui moment aveau în majoritatea lor un caracter istoric, memorialistic, etic, religios, filosofic sau pseudoştiinţific. Proza de ficţiune (romanele cavalereşti şi sentimentale, picareşti şi de aventuri) era considerată marginală, vulgară. Subestimarea acesteia se datora, probabil, nu numai faptului că ea cultiva subiecte excentrice şi frivole şi gusturile unui public „de joasă speţă", ci şi structurilor sale prea libere, identificate cu libertinajul expresiei. Proza era astfel asimilată domeniului vorbirii, al discuţiei, al discursului „dezordonat" şi fragmentar. Ea nu putea fi considerată o formă de artă, pentru că ea se sustrăgea ordinii normate, unitare a versului.

De aceea, din momentul în care proza ajunge să fie considerată, şi ea, o formă „oficială" de literatură, poezia intră în criză şi criza aceasta se manifestă cu precădere la nivelul limbajului. Într-o considerabilă măsură, ermetismul, apariţia versului liber, căutarea valenţelor tranzitive ale limbajului, colocvialitatea etc. sînt în poezia modernă fenomene ce trebuie înţelese în directă legătură cu metamorfozele prozei artistice de la începutul secolului XIX încoace.

DISEMINARE, FRAGMENTARE, VIZUALITATE. Asupra triadei proză – vers – discurs sînt de făcut cîteva observaţii comparative.

Deosebirile dintre proză şi vers sînt, în primul rînd, deosebiri orizontale. Ceea ce separă cele două limbaje este ritmul, o calitate a metrului. Dar, pe de altă parte, poezia versificată şi proza se aseamănă prin modul lor comun de administrare a verticalităţii sensului, dimensiune aflată, cum am spus, sub egida unei logici uniforme, direcţionate univoc.

În calitatea sa de nouă formă a rostirii poetice, discursul exprimă un proces de dezarticulare a versului. În cele din urmă el va ajunge să înlăture din spaţiul poeziei versul şi rima.

Discursul este, însă, şi o realitate textuală care abandonează logica tradiţională a funcţionării sensului din proză şi vers. El e, prin natura sa, dispersiv, centripet, fragmentar, polimorf, non-reprezentaţional, el permite limbii – după părerea lui Mallarmé – să-şi regăsească „tăieturile vitale" şi să evadeze „într-o liberă disjuncţie cu mii de elemente simple"[94]. Astfel, Michel Foucault are dreptate să observe:

> Pragul dintre clasicism şi modernitate [...] a fost definitiv trecut atunci cînd cuvintele au încetat să mai intersecteze reprezentările şi să mai ţină spontan sub control cunoaşterea lucrurilor. [...] Desprins de reprezentare, limbajul nu mai există, începînd din acel moment şi pînă în ziua de azi, decît în mod dispersat.[95]

Totuşi, printr-o altă calitate a sa, discursul e mai apropiat de proză decît de vers (şi asta în ciuda sintagmei „vers liber", celălalt nume al său), pentru că el se constituie într-o mişcare anti-prozodică prin care se urmăreşte cîştigarea pentru poezie a libertăţii de care se bucură naraţiunea, discuţia, vorbirea obişnuită. Nevoia unei mai mari libertăţi structurale de exprimare e, mai departe, întărită pe plan retoric de extraordinarul credit acordat metaforei şi imaginilor figurate în general.

Trebuie, însă, să avem în vedere şi alte implicaţii. Definind o mişcare rapidă de rupere şi împrăştiere a unei unităţi (eul, lumea, limbajul etc.) preexistente, discursul integrează în fizionomia sa şi noile raporturi care se stabilesc între individualitatea creatoare şi limbaj, între limbajul textului şi planul paginii.

Chestiunea individualităţii poetice a fost abordată deja într-un capitol anterior. Putem adăuga acum cîteva elemente noi. Poezia

tradiţională, avînd ca mijloc de existenţă versul metric şi ritmic, este produsul unui eu preocupat de propria sa unitate şi integralitate, aflat – pînă şi atunci cînd îl încearcă inflexiuni elegiace – într-o perpetuă armonie cu lumea. Chiar dacă se manifestă fascicular, prin cantonarea în spaţii de inspiraţie dinainte tematizate, şi se vede, în nu puţine cazuri, refuzat de utopia totalităţii, acest eu nu cunoaşte fisura, îndoiala de sine, sentimentul inadecvării. Starea sa omogenă, variabilă între nişte limite afective şi ideatice clare, îşi găseşte corespondentul într-o formă lingvistico-retorică pe măsură, şi aceasta este versul.

În schimb, eul formativ al poeziei de tip „discursus" poate fi definit ca o entitate care a pierdut conştiinţa propriei sale armonii interioare. Soluţiile de punere în acord a microcosmului cu macrocosmul, posterioare clasicismului, au reprezentat tot atîtea eşecuri. Realizarea armoniei dintre eu şi lume, gîndită ca o formă de disoluţie a subiectului în obiect şi invers, în romantism, sau ca o mediere simbolică, prin sinestezie şi trăirea plenară a sentimentului misterului universal, în simbolism, s-a dovedit iluzorie. De la subiectivitatea metafizică se face trecerea brutală (vezi manifestele suprarealismului) la subiectivitatea infrapsihică. Poezia descoperă straturile subconştiente profunde ale umanului, pulsiunile, fantasmele, incertitudinile, fisurile eului, lipsa lui de unitate.

Discursul, ca nouă formă poetică, devine astfel mijlocul prin care individualitatea poetică îşi asumă diseminarea, informalitatea, pluralitatea, evanescenţa, lipsa ei de contur ferm. Prefabricatele limbajului sînt supuse unui proces de destructurare. Retorica poetică îşi pierde astfel caracterul ritualic, previzibil. Sintaxa devine spontană sau, în orice caz, ea însăşi va fi de acum înainte o creaţie personală, ca la Rimbaud sau Mallarmé, poeţi care vor încerca să inventeze modul lor propriu de articulare sintagmatică a unor semnificaţii ca şi inefabile.

Discursul aduce cu sine şi un alt element de noutate tehnică. Este conştientizată importanţa locului în care se naşte scrisul. Din simplu suport material, pagina devine un fundal, la rîndul lui purtător de sens, al cuvîntului şi chiar un spaţiu „arhitectural" de lucru. Suprafaţa pe care se desfăşoară sensul poetic primeşte rolul unui factor activ, de contrast. Poezia îşi mută centrul de interes din zona acusticului în zona semnificaţiei:

> După apariţia versului liber a devenit, în sfîrşit, limpede că organizarea semantică o poate înlocui în întregime pe cea metrică şi ritmică, şi astfel polisemia metaforică sau simbolică a ocupat acel loc dominant în poezie, pe care înainte îl deţinea o anumită schemă metrică.[96]

Mai mult decît atît, noua relaţie care se instituie acum între pagină şi discurs accentuează latura vizuală a comunicării. Procesul de descifrare a semnificaţiilor cuvintelor devine mai lung decît procesul de descifrare a semnelor pe care ele le reprezintă. Cititorul e

obligat să stabilească un contact intim și de lungă durată cu spațiul tipografic pe care îl are în față și cu materialitatea cuvintelor:

Una din trăsăturile cele mai importante ale poeziei scrise constă în stabilirea unui raport cu totul nou între ceea ce spune textul explicit și ceea ce se subînțelege implicit; deși acest raport se deplasează în poezia modernă în direcția implicației, aceasta înseamnă doar că acum considerăm cuvintele ca niște obiecte fixate, la care ne putem întoarce, și nu ca un sunet care zboară și se pierde.[97]

La fel, dacă în poezia tradițională dispunerea cuvintelor în pagină era controlată de limita abstractă a metrului, în poezia de tip „discursus" limita e cel mult sintactică. Tehnica fracturării silabice a cuvintelor la capetele de rînd, versul zig-zagat, pauzele marcate prin blancuri, dispunea substanței textului în blocuri geometrice, caligramele lui Apollinaire etc. sînt urmarea firească a spargerii corsetelor poeziei versificate[98]. Am văzut cu o altă ocazie, examinînd poetica lui Olson, că versul fără ritm și fără metru este simțit ca o formă atît de liberă, încît el este asimilat cu ideea de respirație naturală, cu însuși pulsul vieții.

Distincțiile de pînă acum permit alte cîteva interesante constatări. Versul, prin definiție echilibrat și rațional, este o formă proprie poeziei obiective (vezi clasicismul, parnasianismul, dar și poezia unui modern ca Robert Frost), însă el dovedește o mare putere de fascinație și asupra unor poeți ermetici (Mallarmé, Valéry, Ion Barbu).

Discursul e cu precădere cîmpul de manifestare a intenționalității subiective, dar el contaminează cu sintaxa sa proteică și poezia de notație. Punctul extrem atins de poezia de tip „discursus" e suprarealismul. Discontinuitatea fluxului verbal, absența legăturilor logice, immediate, incongruența sensului, variabilitatea continuă a lungimii „versurilor" sînt efectele sintactice, semantice și tipografice ale exploziei în pagină a unei substanțe psihice pe care nimic nu o mai poate ține în frîu, pe care nimic nu o mai poate organiza.

În simbolism și modernism, versul și discursul sînt forme alternative de creație, în postmodernism prezența versului clasic în poezie a devenit o marcă ironică sau un motiv de parodie.

POEMUL ÎN PROZĂ. O altă chestiune este aceea a poemului în proză care este tot o invenție modernă menită a elibera poezia de tutela metrului, de raționalitatea construcției versificate și de principiul producerii din aproape în aproape a sensului. Definiția-întrebare a lui Baudelaire din prefața la volumul său de *Mici poeme în proză* (1862) este astăzi celebră:

Care din noi, în zilele lui de ambiție, nu a visat la miracolul unei proze, muzicală fără ritm și fără rimă, îndeajuns de mlădioasă și îndeajuns de antitetică pentru a se adapta mișcărilor lirice ale sufletului, unduirilor visării, zvîcnirilor conștiinței?[99]

Se trece însă cu prea mare uşurinţă peste alte cîteva implicaţii ale acestei scurte prefeţe, în care sînt descrise tocmai avantajele unei construcţii pe modelul discursului, şi nu al textului versificat. În adresarea sa către Arsene Houssaye, căruia îi sînt dedicate poemele în proză, Baudelaire arată că noua sa „lucrare" poetică „nu are nici coadă, nici cap, fiindcă totul, dimpotrivă, e în acelaşi timp şi cap şi coadă, alternativ şi reciproc"[100]. Forma cărţii are, prin urmare, o structură reversibilă. Ea este însă liberă şi prin lipsa ei de condiţionări: atît cel care scrie, cît şi cel care citeşte o pot întrerupe oricînd, pentru că întreaga construcţie e lipsită de anecdotică şi nu e controlată, cum se întîmpla încă în poezia şi proza romantică, de voinţa unei construcţii închegate, unitare, lineare.

Volumul lui Baudelaire nu are propriu-zis un subiect, nu este o alcătuire teleologică, nu cultivă subordonarea părţilor faţă de întreg, ci, cum am văzut deja, neliniştea interioară („mişcările lirice ale sufletului"), dezordinea şi fluctuaţiile imaginaţiei („unduirile visării"), intermitenţele intelectului şi ale atitudinii morale („zvîcnirile conştiinţei"). El e un organism autonom în stare să se multiplice în nenumărate alte organisme autonome. Iată cum îi comunică Baudelaire cititorului această mare descoperire a sa: „Scoate o vertebră de la locul ei, şi cele două bucăţi ale acestei întortocheate fantezii se vor împreuna fără greutate. Ciopîrţeşte-o în numeroase fragmente, şi ai să vezi că fiecare poate să fiinţeze aparte"[101].

Mai tîrziu, urmaşii lui Baudelaire vor descoperi că nu doar un ansamblu poetic se poate bucura de această libertate, ci şi fiecare dintre părţile lui componente. Ceea ce la Baudelaire e valabil pentru o construcţie globală, la Rimbaud sau la un poet suprarealist ca René Char se va aplica poemului/fragmentului în sine[102]. Discursul aduce cu sine descentrarea semantică şi echipotenţa factorilor constitutivi ai textului. Ceea ce favorizează el e o anume modularitate a creaţiei. Estetica fragmentului, atît de caracteristică literaturii moderne, ar fi fost imposibilă fără descoperirea acestei noi structuri.

DISCURSUL ESEISTIC. Chiar dacă exemplele aduse în discuţie pînă acum se circumscriu sferei poeziei reflexive, ele nu urmăresc să spună că discursul e forma proprie doar a acestei poezii. Îl întîlnim, la fel de bine, în proză, ca mijloc de surprindere şi înregistrare a fluxului conştiinţei, sau în poezia percepţiei disjuncţiilor realului, a consemnării şi reflecţiei spontane, la Frank O'Hara sau la Francis Ponge, de pildă, sau la mulţi poeţi germani (Richard Wagner, Franz Hojdak, William Totok, Werner Sölner, Johan Lippet ş.a.) din România anilor '80 ai secolului trecut. Discursul devine astfel o matrice literară izomorfă structurilor lumii moderne, aptă să surprindă variaţia, multiplicitatea, aleatorismul, ruptura planurilor existenţei, rapiditatea fenomenelor, descentrarea relaţiilor, evanescenţa clipei prezente.

Prin discurs trebuie însă să înţelegem şi altceva: o nouă formă a reflecţiei intelectuale care merge mînă în mînă cu fragmentaritatea sa şi cu caracterul său deschis. Discursul este forma proprie şi a eseului modern, fie acesta o „încercare“ filosofică, morală sau critică. El se caracterizează prin „îmbinarea generalităţii filosofice cu concreteţea poetică“[103] şi el încearcă să descopere o posibilitate de a unifica într-un punct de vedere individual şi coerent caracterul fărîmiţat al lumii, fără a trece sub tăcere această fărîmiţare. Încearcă să inventeze un stil din mixarea, citarea şi aprecierea unor limbaje din ce în ce mai specializate şi mai îndepărtate unul de altul, pe care opera estetică nu le mai poate stăpîni[104].

Prima problemă a eseului modern, care este o formă de divagaţie culturală şi de sinteză mereu provizorie a unor cîmpuri te-matice, pare să fie aceea a compatibilizării referinţelor, a acordului unor puncte de vedere străine într-o viziune personală convingătoare. El devine astfel un discurs subiectiv care are calitatea de a lega alte discursuri subiective într-o unică substanţă semantică omogenă.

Apariţia eseului ca formă literară ce tinde să contamineze cu specificul ei şi spaţiul poeziei, al prozei şi chiar al teatrului, succesul său între celelalte forme de scriitură se explică – după opinia lui Jovan Hristić – prin mai exacta lui adecvare la posibilităţile limbii de a spune ceva despre lume:

> ...ceea ce ne atrage atenţia, în primul rînd, cind meditām despre limbă, nu este caracterul ei mijlocit, nici impreciziunea ei, nici ambiguitatea ei, ci caracterul ei nespecific. Limba nu este legată de nici un domeniu anume al experienţei sau al cunoaşterii noastre, şi cum încercăm să o legăm de unul din ele, ea fie că ne apare ambiguă şi imprecisă, fie că devine un sistem mai mult sau mai puţin convenţional de simboluri [...]. Limba nu este un instrument de nominalizare şi descriere; ea este instrumentul cel mai subtil, din cîte dispunem, de apreciere şi de investire cu un anumit sens; numai cu ajutorul ei sîntem în stare să dăm un sens lucrurilor existente în jurul nostru...[105]

Lipsa de specificitate a limbii şi capacitatea ei de a fi producătoare de sens – şi aceasta în pofida unei foarte consistente iluzii că limba ar fi un fel de depozit al sensului – îşi găsesc, aşadar, împlinirea în discursul de tip eseistic, care este în esenţa sa un discurs argumentativ liber şi capricios, spontan şi nesistematic, relativizant însă în ultimă instanţă totalizator, ce porneşte întotdeauna de la un spaţiu dat (o temă, un subiect, o imagine etc.), dilatîndu-i implicaţiile, redefinindu-i contextele, reîmprospătîndu-i puterea de seducţie.

EXPLOATAREA SENSULUI. Discursul eseistic e un discurs totalitar, logocentric, subiectiv, care mai crede încă în puterea sintetizatoare a cuvîntului, aşa cum şi versul, proza şi discursul poetic (în sensul în care l-am redefinit mai sus) reprezintă încă expresia unei credinţe într-un tip de centralitate individuală sau altul. Într-un atare

spaţiu, omul rămîne încă un stăpîn al semnelor şi al limbajului, pe care le poate obliga să-şi dezvăluie adîncimile, ambiguităţile, insuficienţele, contradicţiile, limitele – condiţie însoţită de convingerea că subiectul uman e capabil să le *exploateze* şi să le administreze resursele.

E nevoie să nuanţăm aceste afirmaţii. Semnele şi sensul sînt atribute ale limbajului care apar din confruntarea omului cu realitatea. În domeniul vieţii practice, cuvintele şi propoziţiile au importanţă doar în măsura în care ele sînt purtătoare de realitate. Actul de descifrare a unui mesaj e interesat nu de felul cum funcţionează limbajul, ci de felul cum funcţionează realitatea. Afirmaţia că, spre deosebire de vorbitorul existenţei cotidiene, poetul priveşte cuvintele nu doar ca pe nişte intermediari ai realului, ci şi ca pe nişte existenţe în sine e un truism de multă vreme admis.

În poezia aşa cum o înţelegem în mod curent, atenţia pe care poetul o acordă limbajului e îndreptată în direcţia sporirii capacităţii sale de reprezentare sau de antitreprezentare. Obiect exterior limbajului literar, realitatea (interioară sau exterioară) rămîne, şi după apropierea limbajului de ea, acelaşi obiect referenţial pe care textul îl confirmă, îl contrazice sau îl neagă.

Prin urmare, chiar dacă limbajul poeziei a fost eliberat de funcţiile sale uzuale, el nu încetează să promoveze acelaşi tip de atitudine faţă de semne şi sens. Semnele şi sensul rămîn în continuare nişte mijloace, deşi aceste mijloace sînt folosite în alte scopuri. Ne aflăm în spaţiul unei paradigme lingvistico-culturale care afirmă supremaţia omului asupra limbajului. Putem să luăm în considerare faptul că semnul lingvistic e o forţă independentă de obiectul la care ea trimite, o forţă care participă, prin chiar natura sa verbală derizorie, la construcţia imaginii realităţii sau la constituirea spaţiului conştiinţei, însă nu trebuie să uităm că şi în acest caz limbajul nu încetează să fie gîndit ca o unealtă a unui tip de cunoaştere – una, e adevărat, mult mai conştientă de propria sa relativitate, însă bazată în continuare pe un instrumentar verbal subordonat celui care-l utilizează.

Utilizarea acestui instrumentar e o formă de *exploatare* a potenţialităţilor lui. În poezie, echivocul, ambiguitatea, metafora, simbolul, repetiţia, paralelismul, metonimia, chiasmul etc. sînt modalităţi de existenţă şi manifestare a limbajului care ţin de domeniul hipersemnificaţiei. În poezie, şi în literatură în general, limbajul e modelat, deformat, întărit sau slăbit nu pentru a se arăta care sînt puterile sau slăbiciunile lui, ci pentru a se arăta care sînt valorile sau non-valorile existenţei. Acest limbaj, ajuns la forma sa spectaculară, nu va fi niciodată o imagine a propriilor sale mecanisme, ci o vorbire despre altceva decît propria sa interioritate semantico-gramaticală generatoare de

sens, chiar dacă acest altceva încetează a mai fi o realitate recognoscibilă.

NOȚIUNEA DE TEXT. Cele spuse pînă acum au și valoarea unor premise pentru a introduce în discuție și cea de-a patra modalitate de articulare a sensului în literatura modernă, *textul*. De fapt, o dată cu acest nou tip de discurs încetăm să ne mai aflăm strict în spațiul literaturii, pentru că el e gîndit și teoretizat programatic, ca o formă care contestă literatura. Literatura e astfel acuzată de triumfalism, ocultare, artificialitate, utopie, manipulare, non-acțiune, compromis, rigiditate, exploatare, lipsă de eficiență în planul realității și al conștiinței. Acest nou model de administrare a sensului se vrea, în același timp, o vorbire despre o realitate care nu poate fi întîlnită decît în forme gata textualizate, dar și despre un subiect uman prin definiție plural. Implacabil, textul e și o vorbire despre chiar mecanismul constituirii lui ca vorbire.

Textul denumește un tip de scriitură care încearcă să evite *exploatarea* sensului, pentru a aduce în prim plan *explorarea* sa, cu toate implicațiile pozitive sau negative pe care acest proces le declanșează. Cum poate fi descris acest proces?

Voi proceda mai întîi la un examen al bazelor semantice ale cuvîntului în discuție. Situația e destul de simplă. La originea cuvîntului text se află două substantive latinești. Primul dintre ele, *textum*, se referă în mai mare măsură la lucruri concrete, avînd următoarele sensuri: 1) „pînză", „țesătură", „stofă", 2) „întocmire", „îmbinare", 3) „țesătură (a stilului)", „compoziție stilistică". Cel de-al doilea termen, *textus*, prezintă înțelesuri mai abstracte: 1) „țesătură", „întocmire", „consistență", 2) „înlănțuire", „legătură", 3) „expunere", 4) „text", „termeni", „temă", „subiect". Din aceeași familie lexicală mai fac parte verbul *texo,-ere,* care înseamnă 1) „a țese", 2) „a întrețese", „a împleti", 3) „a alcătui (îmbinînd)", „a construi", și cîteva substantive și adjective care se referă la activitatea textilă (*textor* – „țesător"; *textilis* – „țesut"; *textura* – „pînză" etc.)

Observăm că baza etimologică a cuvîntului text se dovedește oarecum dezarmantă. Absența unor prepoziții sau adverbe înrudite, care să ne pună la dispoziție date semantice spațiale sau modale elementare, e de natură să intimideze pornirile spiritului speculativ. Dincolo de acest fapt, noțiunea noastră curentă de „text" are un caracter atît de general, este într-o asemenea măsură lipsită de o specificitate a formei, încît ea pare refractară oricărei încercări de resemantizare. Știm, pe de altă parte, că de trei-patru decenii încoace se vorbește mult despre o „literatură textuală", despre „textualism", „textuare", „textualizare", dar și despre o „știință a textului", despre o „pragmatică sau gramatică a textului", ceea ce arată că noțiunea de text și-a adjudecat,

totuşi, în ultima perioadă de timp, sensurile sale speciale, uneori chiar foarte specializate.

Ce denumeşte, prin urmare, noţiunea de text în accepţia sa curentă? Imaginea unei structuri verbale atît de în firea actului de creaţie lingvistică, încît orice scriere poate fi considerată un text, indiferent de apartenenţa ei la un limbaj sau altul, la un gen literar sau altul. Temele, motivele, subiectele, imaginile, cuvintele chiar, sînt nişte texte – ţesături ale sensului, înlănţuiri de semne, reţele mai groase sau mai subţiri, mai extinse sau mai reduse, ale semnificaţiei. Această extrem de largă arie de cuprindere a noţiunii vine probabil din sentimentul că, în ciuda aparenţelor, sensul unui enunţ nu se naşte din simpla înaintare în linie dreaptă a cuvintelor în planul verbalizării, nici din dezarticularea acestui plan, că acest sens nu este nici linear, nici punctiform şi că el are o existenţă spaţială.

Textul identifică cu o construcţie pluridinamică, implicînd deopotrivă în materia sa atitudinea emiţătorului şi a destinatarului, codul, referinţa, canalul de comunicare. El este o structură coerentă şi coezivă care rezultă din intersectarea mai multor cîmpuri de forţe. Sensul unui text e textul însuşi şi acest sens e un fel de pînză rezultată din întreţeserea firului cuvintelor cu urzeala realului, din baterea la un loc, într-o singură suprafaţă de fire, a mărcilor instanţei emitente cu mărcile instanţei receptoare. Iată de ce limba însăşi poate fi considerată un text enorm, iată de ce literatura poate fi definită ca un text fără sfîrşit, de ce tot ceea ce are legătură cu scrierea şi cu vorbirea aparţine sferei activităţilor textuale.

SUBIECTUL ŢESUT DE LIMBAJ. Marea extindere a domeniului semantic al textului e, totuşi, – am arătat că lucrul acesta s-a şi întîmplat deja – susceptibilă de o semnificativă restrîngere. Conceptul de text poate fi definit şi ca o formă particulară de activitate semnificantă, edificată pe o altă, poate mai profundă, conştiinţă a dicibilului.

Pentru a descrie această conştiinţă, verbul *texo,-ere* se dovedeşte la fel de necesar ca şi substantivul *textus*. Ţeserea ca operaţie în sine implică nu doar activitatea de stabilire a unei legături omogene între o stratificare de fire şi o urzeală-cadru, ci şi scopul acestei activităţi, care are ca rezultat o suprafaţă materială ce există şi se defineşte pe măsură ce activitatea continuă. Ţesătura devine astfel un produs în care se poate citi propria-i producere, pentru că, la o privire atentă, urzeala şi firul de bătaie se dovedesc componente la fel de consistente şi de importante[106]. În planul care ne interesează aici, subiectul şi actul constituirii lui lingvistice, sistemul prealabil al limbii şi momentul verbalizării, enunţul şi enunţarea sînt elemente perechi, inseparabile, asociate într-un obiect verbal unic în care este cuprins însuşi actul obţinerii acestui obiect. Textul devine astfel o operă finită in care a fost înregistrată condiţia propriei sale infinitudini.

De aici şi apare tensiunea sa interioară irezolvabilă. Autorul de texte pare mai preocupat să observe naşterea sensului din sine decît naşterea unei imagini a realităţii din acest sens. Dar aceasta e doar o impresie generată de faptul că drumul textului către realitate e implacabil obturat de stratificarea, interferenţa, conflictul sensurilor deja existente, care i-au fost deja atribuite obiectului. Pentru acest autor nu există niciodată un prealabil al operei, nu există nimic „de spus". Tot ceea ce există e „de scris", textul fiind un dialog continuu cu structurile limbii şi discursurile culturale care-l înconjoară şi-l condiţionează.

Un scriitor francez de astăzi, Lionel Ray, experimentalist ca orientare, afirmă fără nici o ezitare:

Eu nu-mi amintesc, inventez. Nu este vorba de altceva decît de inventarea unui text care mă construieşte şi mă situează, îmi atribuie o identitate. Înainte nu există nimic. Textul meu produce în măsura în care vorbeşte şi el nu vorbeşte decît despre sine însuşi, de traseul său, de punerea sa în stare de funcţionare.[107]

Procesul de definire a textului ca activitate semnificantă specifică, opusă literaturii, se leagă în mare măsură de activitatea grupului de scriitori şi intelectuali reuniţi în jurul revistei franceze *Tel Quel*, de numele lui Philippe Sollers, al Juliei Kristeva, al lui Jean Ricardou sau al lui Roland Barthes.

Nu este locul aici să intrăm în amănuntele dezbaterilor telqueliste. În fond, problema textului şi a literaturii textualizante nici nu poate fi redusă doar la spaţiul francez. Ideea de text – în care în cele din urmă ar trebui să vedem forma cea mai liberă a discursului estetico-intelectual al sfîrşitului de secol XX – i-a preocupat în egală măsură, deşi în manifestări publice nu la fel de spectaculoase şi agresive ca acelea susţinute de gruparea *Tel Quel*, şi pe unii scriitori şi teoreticieni germani, italieni sau români ai anilor '60-'70.

Pentru a contura, totuşi, în şi mai mare măsură, fizionomia conceptului de text, mi se pare util în continuare să urmărim punctul de vedere al celui mai subtil şi maleabil promotor al lui, Roland Barthes.

Esenţială în viziunea lui Barthes e distincţia *operă – text*, care ne şi arată de ce textul nu (mai) aparţine literaturii. În raport cu opera (poetică, romanescă, dramatică etc.) care e statică, închisă, newtoniană, textul există prin dinamica lui, el se naşte în interiorul unui limbaj deschis, în mişcare. Din această asumare a mişcării continue a limbajului vine probabil subversivitatea textului.

Prin structura sa, textul pune sub semnul întrebării genurile, clasificările, raţionalitatea, lizibilitatea. Miza textului nu se mai află în retorică, în expresivitatea stilistică, în hipnotizarea cititorului. Textul nu mai trimite sub nici o formă la ideea de fixitate. Opera e o închidere asupra semnificatului, ea face posibil un sens prealabil sau posterior

discursului. Textul se constituie în cîmpul semnificantului, într-un spaţiu al jocului, conştient de calitatea sa de joc.

Textul nu se motivează ontologic, ci ludic. Spre deosebire de operă (vers, proză, discurs), textul nu se dezvoltă organic, el nu deţine o teleologie, nu urmăreşte să ajungă la o profunzime sau la o transcendenţă simbolică. *El nu vrea să spună ceva.* Textul nu are centru, nu are limite, nu are planuri de separaţie şi coerenţă logică[108] şi, într-o anumită, considerabilă, măsură, textul nu are nici un subiect real care să-l genereze.

Roland Barthes afirma răspicat: „eul care scrie textul nu este niciodată [...] decît un eu de hîrtie"[109]. Însă această poziţie e ulterior revizuită. Ideea de text va fi legată, de la un moment dat încolo, de ideea de corp. Textul devine pentru Roland Barthes „corpul singur", un spaţiu al juisării. Această stare din care se naşte textul şi pe care o provoacă textul se opune plăcerii, care este un efect al operei şi care înseamnă consum, recitire, dar niciodată re-scriere.

Opera e o construcţie apriorică pe care lectura nu o poate modifica. Adevărata lectură activă apare abia o dată cu textul, şi ea înseamnă joc, muncă, producţie a sensului. Distanţa dintre lectură şi scriitură e astfel diminuată. Cititorul devine un coautor al „partiturii" pe care el o reproduce. Plăcerea lecturii e înlocuită de bucuria lecturii, de aventura şi dramatismul acesteia.

CREAŢIE ŞI DECONSTRUCŢIE. Opiniile lui Barthes despre text nu urmăresc atît să impună o nouă formă de articulare a discursului verbal, specifică lumii moderne, cum se întîmplă cu membrii activi ai mişcării telqueliste, cît să identifice un mod specific de manifestare a sensului în planul mare al limbajului. Există astfel *textul clasic* (opera), care, în deplină concordanţă cu etimologia sa, e o ţesătură finită, închisă asupra propriului ei semnificat, ascunzînd în profunzimea ei un sens canonic aflat sub controlul unui subiect monolitic, sens ce urmează a fi descoperit printr-o operaţie critică (hermeneutică). Dar există şi *textul modern* (şi acest tip de text ne interesează aici) care se identifică cu o pînză privită în chiar textura sa, în împletitura codurilor şi semnificanţilor săi.

În acest spaţiu se face cunoscut un alt fel de subiect, un alt tip de individualitate „creatoare": „Asemeni păianjenului care se autodizolvă în pînza sa, subiectul se aşază, spre a se autodizolva, în centrul textului"[110]. Textul poate fi astfel înţeles şi ca un spaţiu al scriiturii cu voce tare. El teatralizează „munca prin care se produce întîlnirea subiectului şi a limbii"[111], el este locul în care subiectul se confruntă cu celălalt şi cu lumea. Textul e plural şi contradictoriu, pentru că subiectul uman e plural şi contradictoriu.

Textul e însă şi un spaţiu al deconstrucţiei:

El deconstruieşte limba destinată comunicării, reprezentării sau exprimării [...] şi reconstruieşte o altă limbă, voluminoasă, fără profunzime şi suprafaţă...[112]

Textul e astfel locul în care atît autorul (prin jocurile de cuvinte ale scriiturii) cît şi cititorul (prin jocurile interpretative ale lecturii) produc sensuri noi, inexistente pînă atunci. Din spaţiu al semnificaţiei, în text, limbajul devine un spaţiu al *semnificanţei*. Într-un text enunţarea e mai importantă decît enunţul, procesul producerii e mai important decît obiectul produs.

Semnificanţa – cuvînt cheie în sistemul de concepte al telqueliştilor – apare în enunţare, în proces, şi ea e indisolubil legată de manifestările unui *eu* care nu mai poate fi confundat cu *cogito*-ul cartezian:

Spre deosebire de semnificaţie, semnificanţa este o muncă: nu aceea prin care subiectul (intact şi exterior) ar încerca să stăpînească limba (munca stilului, de pildă), ci acea muncă radicală (total transformatoare) prin care subiectul explorează modul în care limba – în loc să se lase supravegheată de subiect, îl „lucrează" şi îl destramă din chiar momentul intrării acestuia în ea.[113]

Noutatea produsului verbal/literar de tip textual nu e fireşte una absolută. Nu s-ar fi putut ajunge la teoretizarea şi punerea în practică a ideii de text, fără momentul de ruptură pe care îl reprezintă discursul, poezia de tip „discursus". De altfel, aproape toţi teoreticienii textului consideră că marele clivaj în planul relaţiei celui care scrie cu limbajul s-a produs în jurul anului 1870, o dată cu Mallarmé, Rimbaud şi Lautréamont.

Discursul e, la originile sale, un produs de factură estetică, literară. Textul, în schimb, refuză această limitare, el nu mai este expresia unui eu creator, ci spaţiul de afirmare a condiţiei intelectuale a omului modern. El aşază în prim plan reflecţia, practica teoretică, luciditatea analitică, neîncrederea în sensurile date şi pune astfel sub semnul întrebării ideile de „eu", „finitudine", „stil", „cititor", „activitate creatoare", „cod", „realitate" etc.

Existenţa umană e culturală, textuală: în ideologia textului intertextualitatea e o componentă implacabilă. Însă în aceeaşi măsură – în viziunea lui Barthes cel puţin, care este promotorul unei variante „umanizate" a conceptului – textul are de-a face şi cu pulsiunile corpului, cu subconştientul.

Mai departe, pornind din spaţiul criticii către spaţiul literaturii, Roland Barthes descoperă că teoria se poate face şi altfel, depăşind prejudecata că ea ar trebui să se constituie neapărat într-o construcţie abstractă, opusă concretului experienţei, şi el trece la cultivarea unei scriituri fragmentare, cvasipoetice. Separarea nivelelor existenţei şi ale limbajului e astfel încă o dată anulată în noua structură. Cărţi precum *Plaisir du Texte* sau *Fragments d'un discours amoureux* sînt poate exemplare pentru ideea de text, făcînd din Roland Barthes un romancier al ideilor şi un poet al semnificaţiilor.

Însă, ca un blestem, textul e ceva ce nu poate trimite niciodată la propria lui exterioritate. El este un limbaj care se contemplă pe sine, dar se şi autodistruge în actul acestei contemplaţii. Textul este astfel, prin dramatismul său, mai mult decît eseul, critica, discursul intelectual şi ştiinţific sau creaţia literară propriu-zisă luate la un loc. Textul înglobează totul. El reprezintă o ţesere şi o rupere continuă a pînzei limbajului, este un aspirator de lumi lingvistice aflate în conflict. Se află dincolo de liric şi epic şi, în cazul lui, critica literară, din conştiinţă externă a literaturii, devine substanţă a acesteia.

Evidenţierea, comentarea, neutralizarea momentană a formelor date cade în sarcina scriiturii, care este o modalitate de anti-reprezentare a realităţii. Textul poate recupera literatura, însă în cazul acesta, potrivit opiniei Juliei Kristeva, rolul literaturii constă „tocmai în această analiză internă a discursurilor, a modurilor vorbirii ce se juxtapun unul altuia pentru a crea un spaţiu în care tehnocratizarea discursului se anulează“[114].

INVENTAR. În cazul scrierilor de factură textuală, contestarea consistenţei limbajului, spargerea graniţelor dintre genuri ar trebui să facă total nefuncţională folosirea noţiunilor de „poezie“ şi „proză“.

Şi totuşi, între promotorii cei mai convinşi ai textului ca limbaj care se opune literaturii, Philippe Sollers e prozator, în timp ce Jean Pierre Faye e poet. Textele lui Jean Thibaudeau, Marcelin Pleynet, Jean Ricardou, Jacques Roubaud, Léon Robel, Nuno Júdice, Danielle Collbert, Jean Louis Baudry sau cele ale lui Octavio Paz, Haroldo do Campos, Edoardo Sanguinetti, Nuno Judice, Nanni Balestrini, Helmuth Heissenbüttel, Elio Pagliarani, Peter Handke sînt scrise, în ciuda frecventelor contaminări sau interferenţe de coduri, sub formă de poezie sau proză.

Fireşte că în cazul acesta noţiunile de poezie şi proză nu mai pot fi înţelese în sensul lor tradiţional şi trebuie să vorbim despre o *proză textuală* sau despre o *poezie textuală*. Textul e o descoperire a unei lumi moderne care nu mai are încredere în limbaj şi în *eu*, ca forme date, stabile, şi care promovează o stereofonie a sensurilor, a limbajelor, a multiplelor identităţi prin care se manifestă individualitatea umană.

Există, cum s-a arătat în nenumărate ocazii, nu întotdeauna şi în baza unei exacte înţelegeri a fenomenului, şi o mişcare „textualistă“ românească avîndu-şi, şi ea, teoriile sale, viziunile sale despre text, liderii ei. Cel puţin două nume sînt aici de amintit: Gheorghe Iova[115] şi Mircea Nedelciu. Primul e mai degrabă poet şi eseist, cel de-al doilea cu siguranţă prozator. Despre o poezie textuală românească putem vorbi fără nici o ezitare în cel puţin două cazuri: Bogdan Ghiu şi Gheorghe Ene. Un textualist veritabil e Emil Paraschivoiu în proza sa de idei.

Dar procedee textuale apar în toată proza şi poezia românească a scriitorilor din anii '80 care se recomandă în bloc – dincolo de individualitatea creatoare a fiecăruia – printr-o accentuată conştiinţă a limbajului şi a formelor literare, prin interesul pentru ludic, parodic, ironic şi pentru formele tranzitive ale comunicării. Trebuie în final să arătăm că ideea de text se întîlneşte în multe puncte ale sale cu ideea de tranzitivitate. E suficient să avem în vedere doar faptul că textul e o formă de administrare a limbajului care contestă existenţa unui *eu* metafizic şi luptă împotriva tuturor fenomenelor de ocultare a sensului.

VI. O POSIBILĂ TIPOLOGIE

1. PRECIZĂRI PRELIMINARE

O SCHEMĂ TRIPARTITĂ. Am adunat de-a lungul capitolelor de pînă acum suficiente observații care să permită în final și configurarea unei tipologii poetice. Întreprinderea e firește riscantă. Însă riscantă a fost, în fond, toată cercetarea de față, începînd chiar cu ideea prezenței tranzitivității într-un sector al literaturii socotit prin definiție intranzitiv.

Cum s-a putut observa deja, distincțiile între tipurile de poezie pe care vreau să le propun în continuare au fost, în mare, schițate. De la un moment dat încolo, conceptele de *poezie tranzitivă*, *poezie reflexivă* și *poezie lingvistică* s-au putut integra în mod firesc în vocabularul operațional al acestei cărți. Nu le-am mai putut ocoli, sensul lor se evidențiase deja în diferite contexte. E adevărat că noțiunea de poezie lingvistică (ludică și experimentală sau *activă/pasivă*, cum am mai numit-o) e încă puțin conturată și ei îi voi acorda în continuare mai multă atenție.

Această încercare de tipologizare are în bună măsură un caracter concluziv. Firele risipite ale demersului meu se pot acum aduna într-o triadă conceptuală. Implacabil însă, multe din nuanțele și observațiile de detaliu acumulate pînă aici vor fi lăsate deoparte. Urmează ineluctabila operație de generalizare care este întotdeauna o operație de reducție.

Nu voi avea în vedere, în schema tripartită pe care o propun, întreg spațiul poeziei, cu toată istoria sa – lucru pe care, de altfel, l-am precizat de la bun început. Repet, mi se pare că noțiunile mele nu sînt decît în mică măsură valabile și pentru spațiul poeziei tradiționale. Am arătat de ce tranzitivitatea apare abia o dată cu romantismul și de ce poezia clasică e o poezie pseudotranzitivă. Despre o reală reflexivitate poetică nu se poate vorbi în poezia tradițională, iar poezia lingvistică

poate fi identificată în unele experimente antice şi medievale (trubaduri ca Marcabrun şi Daniel Arnaut) sau manieriste şi baroce, dar ca simplă preocupare estetică ce nu pune sub semnul întrebării substanţa limbajului şi unitatea eului. Discutînd despre poezia anterioară romantismului, am adoptat punctul de vedere al lui Gérard Genette şi am vorbit despre un spaţiu al traductibilităţii sensului. Ipoteza că poezia tradiţională constă în texte traductibile, reductibile la norma limbajului uzual, prezintă avantajul separării apelor de uscat. Ea ne ajută să evităm o confuzie destul de curentă, aceea dintre limba obişnuită a poeziei şi limbajul poetic, care este o descoperire modernă.

LIMBAJUL POEZIEI ŞI „LIMBAJUL POETIC". O definiţie satisfăcătoare a conceptului de limbaj poetic nu există nici astăzi. Mai mult decît atît, în multe cazuri, în abordări dintre cele mai serioase, limbajul poetic pare ceva de la sine înţeles, o dimensiune apriorică a literaturii ce nu mai are nevoie de explicaţii.

Limba poeziei e confundată cu limbajul poetic în mod curent. Întîlnim o mulţime de texte critice în care aceşti termeni sînt folosiţi fără nici o conştiinţă a diferenţei, ca termeni integral sinonimi. Există şi puncte de vedere aparţinînd unor teoreticieni şi cercetători de orientare structuralistă, adepţi ai funcţiei poetice a limbii aşa cum a definit-o Jakobson, care consideră limbajul poetic o formă de manifestare proprie literaturii în întregul ei. Bineînţeles că în astfel de situaţii noţiunea de literatură primeşte o accepţie restrictivă, reductivă.

Ideea că limbajul poetic se identifică cu o modalitate neobişnuită de comunicare, opusă prozei sau vorbirii cotidiene, apare, şi ea, frecvent. Jean Cohen, de pildă, nu are nici un fel de îndoială că limbajul poetic e pur şi simplu un limbaj versificat, cu o semantică aparte, prin mijlocirea căruia se pot face cunoscute orientări estetice oricît de diferite.

În capitolul introductiv al studiului său, *Structure du langage poétique*, autorul arată că a recurs la analiza a trei grupări diferite de poeţi (Corneille, Racine, Molière pentru clasicism; Lamartine, Vigny, Hugo pentru romantism şi Rimbaud, Verlaine, Mallarmé pentru simbolism) cu scopul de „a acoperi astfel nu numai şcoli şi mişcări poetice foarte diverse, ci şi genuri foarte variate: liric, tragic, epic, comic etc."[1]. În viziunea lui Cohen, poezia e „un gen de limbaj", distinct de toate celelalte limbaje şi supus cel mult unor metamorfoze interioare.

Consecinţele unui atare mod de a gîndi sînt evidente pentru toată lumea. Poezia îşi recapătă astfel sensurile ei instituite de Aristotel şi ea redevine un spaţiu stilistic omogen, caracterizat printr-un set de trăsături constante – aceleaşi de la Homer la Valéry – proprii unui limbaj în care, diacronic vorbind, transformările semnificative sînt doar de ordin cantitativ. De altfel, Jean Cohen recurge în studiul său la

ajutorul statisticii tocmai pentru a determina procentual felul în care, de la Corneille la Mallarmé, limba poeziei se îndepărtează tot mai mult de norma exterioară a limbii obişnuite, care, la rîndul ei, nu este decît celălalt nume al prozei.

Ciudat e mai ales faptul că într-o atare viziune diferenţele dintre limbajul poeziei dramatice, cel al poeziei epice şi cel al poeziei lirice devin nesemnificative. Surprinzătoare de-a dreptul e constatarea că poeziei lirice nu i se (mai) acordă acel statut privilegiat continuu revendicat de la romantici încoace, garantat de expresia ei specifică, de natură intuitivă şi emoţională. Pentru Jean Cohen, limbajul poeziei lirice e doar una dintre ipostazele limbii poeziei în general, o formă diferită, însă nu opusă celorlalte forme de limbaj.

În ce priveşte poezia simbolistă, între Rimbaud şi Mallarmé şi predecesorii lor diferenţa ar fi una de grad şi nu de structură, ceea ce aruncă în aer o mulţime de puncte de vedere (George Steiner, Carlos Bousoño, Hugo Friedrich, Julia Kristeva) care susţin exact contrariul şi care alcătuiesc în momentul de faţă baza de idei a modernismului poetic. Cîtă dreptate are Jean Cohen? Scuza lui ar putea fi aceea că el abordează chestiunea limbajului poetic dintr-o perspectivă stilistică, şi nu ontologică, statistică, şi nu funcţională.

Cred însă că în orice punct de observaţie ne-am situa, date fiind transformările masive şi spectaculoase apărute în cîmpul poeziei din ultimele două secole, ca să nu mai vorbim de marea obsesie simbolistă a descoperirii unei esenţe lirice autonome, astăzi e de-a dreptul imposibil să punem semnul egalităţii între limba poeziei în general şi noţiunea de limbaj poetic. Şi dacă, totuşi, vom continua să păstrăm această identitate, atunci ar trebui să vorbim despre un *limbaj poetic tradiţional* şi despre un *limbaj poetic modern*, cu conştiinţa clară că cele două tipuri de limbaje se află într-un raport de ruptură, chiar de incompatibilitate. Acesta e punctul de vedere pe care – apelînd la distincţiile lui Gérard Genette – l-am adoptat în această cercetare.

Trăsătura esenţială a limbajului poetic modern pare să conste tocmai în non-traductibilitatea sa, în funcţionarea sa literală. Dacă în ce priveşte poezia reflexivă, literalitatea e o dimensiune indiscutabilă, poezia tranzitivă pare să se afle într-o situaţie ambiguă. Ea nu poate fi tradusă în proză, cîtă vreme ea foloseşte mijloacele prozei, dar nici nu se manifestă ca un limbaj autonom, închis în sine, cîtă vreme acest limbaj urmăreşte să stabilească o relaţie de comunicare cu propria sa exterioritate, şi nu să devină un obiect artistic independent. Poezia tranzitivă e o poezie de scopuri exterioare şi faptul acesta o apropie de statutul poeziei tradiţionale.

Există însă în această apropiere şi o importantă diferenţă: tranzitivitatea înseamnă imediere, directeţe, limbaj care merge direct la ţintă şi care refuză emfaza estetizării. Spre deosebire de poezia clasică, poezia tranzitivă spune exact ceea ce spune, ea caută univocitatea

sensului şi o relaţie cu cel care citeşte scutită de intermedieri hermeneutice. Poezia tranzitivă preia din poezia clasică o mulţime de teme, motive, atitudini şi subiecte pe care le integrează într-un alt tip de discurs, de o mare impuritate şi relativitate, în acelaşi timp şi non-poetic şi literal. Ea aspiră la condiţia limbajului vorbit, fără a putea însă să atingă vreodată această condiţie. Ar fi o mare greşeală – am mai arătat acest lucru – să susţinem ideea că poezia tranzitivă e o poezie referenţială. În realitate, în literatură referenţialitatea e imposibilă.

ALTE IMPLICAŢII. În legătură cu capitolele anterioare, e poate nevoie de cîteva precizări în plus. Înţelegînd poezia ca pe un spaţiu cu cinci dimensiuni, am eliminat din discuţie codul şi canalul de comunicare, pe care, după cum ştim, Jakobson le include în schema sa. Am pornit însă de la constatarea că fără cod devine imposibilă nu doar comunicarea, ci şi verbalizarea ca act în sine. Codul este o dimensiune apriorică a limbii, el are exclusiv o valoare lexico-gramaticală, iar noţiunea de cod poetic e un abuz de sorginte retorică.

Trebuie să afirmăm încă o dată că în orice discuţie despre poezie esenţială e problema individualităţii poetice, că cea mai importantă justificare a poeziei e de natură ontologică. Nu trebuie să uităm că cel care scrie se confruntă în actul său creator cu nişte mijloace *date* de exprimare şi comunicare. Poetul se află în căutarea unui alt limbaj doar în măsura în care el şi-a interiorizat nişte teme personale şi se simte exponentul unui nou tip de sensibilitate, de ale cărui imperative e conştient. Toată substanţa creaţiei sale depinde de această interiorizare a unei problematici specifice care, nouă fiind, are nevoie de un nou limbaj.

Codificarea acestei problematici e o chestiune secundară, în ciuda faptului că ea devine de foarte multe ori obiectul unei meditaţii lucide. Codul poetic e un aspect al codului lingvistic, nimic mai mult. Chiar şi atunci cînd un autor ajunge să pună sub semnul întrebării gramatica şi cuvintele, codul poetic rămîne un cod de natură verbală. De aceea am preferat să-l includ în discuţia referitoare la raportul poetului cu limbajul, fără a-l ipostazia într-o dimensiune aparte. Aceeaşi situaţie e valabilă şi în privinţa canalului de comunicare, dimensiune direct legată de funcţionarea codului şi de elementele perturbatoare care pot pune sub semnul întrebării această funcţionare.

N-am afirmat acest lucru cu claritate, însă în viziunea propusă aici cele cinci dimensiuni ale poeziei nu sînt nişte puncte exterioare, ci nişte relaţii. Problema eului poetic priveşte felul în care un tip de individualitate se manifestă în ansamblul textului, problema limbajului are în vedere relaţia dintre limba determinată istoric a unei colectivităţi socio-culturale şi tipurile existente de discurs poetic. Şi aşa mai departe.

Ultima dimensiune, cea care evidenţiază modurile de structurare şi administrare a sensului în poezie, pune textul în relaţie cu sine însuşi şi cu contextele poetico-verbale la care el se raportează şi faţă de care el se delimitează. Am arătat că formele poetice de tip *versus*, *discursus* şi *textus* sînt manifestări diacronice distincte, aflate în conflict, de care nu putem face abstracţie, pentru că ele se impun ca necesare inclusiv la nivelul întemeirii lor etimologice. În concretul literaturii nu vom întîlni niciodată aceste forme în stare pură, şi asta datorită faptului că epistemele poetice nu sînt niciodată nişte tipare închise, rupte de tradiţie şi rezumate exclusiv la prezent. Ele au atît un caracter recuperator şi refondator, cît şi un caracter proiectiv, anticipativ. Dincolo de toate acestea, formele în discuţie sînt nişte constructe abstracte, relative şi foarte generale, dar cu o mai mare eficienţă operaţională.

Ar fi fost nevoie, fireşte, în cazul delimitărilor paradigmatice pe care le-am operat şi de cîteva analize pe text. Dar am încercat să evit senzaţia unei prea mari redundanţe a celor afirmate. Exemplele şi analizele – chiar dacă ele au avut rolul de a ilustra cu precădere problematica specifică a unor capitole – au fost mai tot timpul prezente pe parcursul întregii cercetări. În acest sens, revenind la textele aduse în discuţie pentru a susţine distincţia dintre limbajul literar şi cel literal, putem spune acum că Grigore Alexandrescu (sau, pentru a da şi alte exemple, la fel de elocvente, Alecsandri, Bolintineanu, Heliade Rădulescu etc.) scriu o poezie de tip *versus*, în timp ce Dimitrie Stelaru (şi, ca el, şi Ion Barbu, Emil Botta, Ion Vinea, Voronca etc.) promovează tipul *discursus*.

Mai puţin clară e situaţia poeziei lui Mircea Ivănescu căreia nu i se potriveşte conceptul de text, fiind totuşi influenţată de ideologia textuală. La fel se poate pune problema şi în cazul poeziei lui Virgil Mazilescu, Liviu Ioan Stoiciu, Alexandru Muşina, Romulus Bucur, Caius Dobrescu, Mircea Cărtărescu etc. E poate însă nevoie să înţelegem textul nu doar prin manifestările sale radicale, experimentale (de tip Gheorghe Iova, Gheorghe Ene sau Bogdan Ghiu), ci şi prin formele sale integrate, normalizate, ca în poezia autorilor amintiţi mai sus.

În sfîrşit, simt nevoia să readuc în discuţie încă o chestiune. În ciuda tuturor aparenţelor, criteriul dominant al tipologiei propuse aici e de natură ontologică. Faptul că poezia e o expresie a unei individualităţi umane mi s-a părut mai important decît manifestarea ei sub forma unui limbaj cu trăsături particulare. Dimensiunea ontologică a poeziei nu poate fi însă izolată de propriile ei determinări. Iată de ce studiul de faţă a încercat tot timpul să aibă în vedere mai multe planuri ale discuţiei, refuzînd limitarea la o singură perspectivă. Distincţiile şi observaţiile mele au pornit aproape întotdeauna de la limbaj, pentru că, vrem-nu vrem, prin limbaj se ajunge la toate celelalte

dimensiuni. Citind o poezie, receptorul are în față un text și nu o individualitate umană în manifestarea ei empiric perceptibilă. Textul deschide drumul spre această individualitate. Am încercat să nu scap nici un moment din vedere acest lucru.

2. POEZIA LINGVISTICĂ (LUDICĂ ȘI EXPERIMENTALĂ)

CRIZE. Ideal ar fi fost să putem adăuga binomului onto-retoric *reflexiv-tranzitiv* o noțiune la fel de puternică semantic, cu o la fel de mare capacitate de cuprindere. Am avut la un moment dat sentimentul că o soluție ar exista. Dar a vorbi, în cazul poeziei care își limitează substanța la limbaj și elimină din preocupările sale umanul și realul, despre o componentă *activă/pasivă* e, totuși, prea puțin. Oricît am încerca să dilatăm semnificația celor doi termeni, nu putem trece dincolo de sensul pe care aceștia îl au în planul diatezelor verbale. În plus de asta, „activ" și „pasiv" sînt, în limbajul teoretic curent, termeni prea generali și, la urma urmelor, nespecifici. Ei pot provoca nedorite confuzii și chiar se poate dovedi că în realitate ei nu pot exprima sensul pe care dorim să li-l atribuim.

E posibil ca în nici o gramatică a nici unei limbi să nu putem identifica un concept care să definească atenția pe care limbajul o acordă propriei sale naturi. Practica vorbirii ne arată că limbajul are rostul de a trimite întotdeauna la altceva decît la propria sa identitate. Limbajul are menirea să semnifice, deci să-și poarte încărcătura de sens spre ceea ce îi este exterior. Cînd limbajul vorbește despre sine, el se transformă într-un *metalimbaj*, dar gramatica acestei relații rămîne neschimbată. Cînd poezia își pune în ecuație propria sa condiție verbală, ea devine *metapoezie*. Și totuși, am evitat aceste noțiuni și am preferat în discuția noastră conceptul de *poezie lingvistică*, eliberîndu-l de orice nuanță peiorativă.

Se știe că în Franța anilor '60-'70 din secolul abia încheiat, adversarii Noului Roman și ai „scriiturii textuale" s-au folosit de eticheta „literatură lingvistică" cu vădite intenții ironice și depreciative. Nu aceasta este și intenția mea și în considerațiile ce vor urma sintagma „poezie lingvistică" nu trebuie înțeleasă ca o caracterizare negativă. Ea descrie o stare de fapt, recunoaște existența unei poezii a limbajului, a jocului de cuvinte și cu cuvintele, a cedării inițiativei cuvintelor, ea arată că există și o poezie a poeziei, o poezie a distrugerii materialului verbal normal sau a inventării unui nou material poetic. Nici poezia lingvistică nu este de un singur fel. Există o istorie și a formelor ei interioare.

Poezia lingvistică e o realitate implacabilă a istoriei literaturii. Apariția ei în momentele de criză sau în așa-zisele perioade alexandrine e aproape normală. Iar anatemizarea formelor sale, uneori excesive,

de manifestare nu e cea mai înţeleaptă atitudine de adoptat. Tocmai adevărata poezie e aceea care provoacă întotdeauna, prin epuizarea propriilor ei forme, condiţiile apariţiei poeziei lingvistice. Faptul acesta se întîmplă nu doar pentru că un anume tip de limbaj poetic cade în manieră sau devine vetust, ci şi pentru că el îşi pierde astfel puterea ontologică de semnificare.

Insurecţiile în limbaj, oricît de negative sau nihiliste ar fi ele, nu înseamnă altceva decît o suspendare parţială şi momentană a vocaţiei ontologice a poeziei dintotdeauna şi o pregătire a revenirii la „normalitate". Orice demers ontologic are nevoie pentru a se afirma de un limbaj proaspăt, suplu, bogat, curajos şi dinamic, iar acest limbaj nu poate fi găsit în nişte forme literare obosite, perimate. Cosmosul se naşte din haos, iar „haosul lingvistic" al avangardelor poate deveni lichidul amniotic al viitoarelor organisme poetice canonice.

Nu vreau să se înţeleagă de aici că acord poeziei lingvistice menirea de a produce limbaje de care profită ulterior adevăraţii poeţi. Este evident că aceştia n-au cum să scrie într-o limbă de împrumut, provenită din spaţiul experimentului lingvistic, cîtă vreme tocmai faptul că ei sînt creatorii propriei lor limbi îi face să fie nişte poeţi adevăraţi. Altceva e însă să-ţi construieşti această limbă în cîmpul unei noi conştiinţe a mijloacelor şi limitelor poeziei. Există întotdeauna un spirit al vremii, o concepţie despre om şi limbaj, o viziune lingvistică despre lume care îşi pun amprenta asupra sensibilităţii celui care scrie. Cînd limitele lingvistice ale lumii în care se mişcă scriitorul sînt mari şi nedeterminate, şi posibilităţile sale creatoare sînt mari şi nedeterminate.

Poezia lingvistică e, şi ea, depozitara unei istorii, reflexul unei conştiinţe culturale care, periodic, mută accentul de pe problemele omului pe problemele limbajului. Iată doar cazul poeziei manieriste de care se ocupă G.R. Hocke în cartea sa, *Manierismul în literatură* (1959):

> Cînd omul asistă la primejduirea unor sisteme de valori în cadrul cărora a trăit, el începe să descopere, de obicei, noi zone spirituale ale lumii. Această confruntare cu o altă substanţă universală îl stimulează pe Dedal, „inventatorul" sălăşluind în „insul problematic", şi – sau *mai ales* – în găsirea unor noi mijloace de exprimare în limbă, a unor noi modalităţi poetice. Jocurile de litere, construcţiile verbale, arta combinatorie paralogică şi metaforismul sînt doar cîteva dintre simptomele ilustrînd această tendinţă. *Concettism*-ul, în primul rînd, este cel care duce la o culme a artificialităţii în limbă – cu deosebire la începutul erei moderne, cînd se răspîndeşte din Italia în întreaga Europă.[2]

Mutaţia aceasta a interesului faţă de valorile poeziei nu este rezultatul unui hazard. Ea corespunde, după cum vedem, unei crize a omului, a sensului şi semnelor. Şi ea se produce, probabil, în acord cu sentimentul că o mai bună cunoaştere a limbajului conduce la o mai bună cunoaştere a omului şi la resemantizarea valorilor sale. Ideea că

limbajul ar trebui distrus şi reconstruit sau pur şi simplu anulat apare şi ea, mai ales în mişcările de avangardă. Scopul inconştient al acestor atitudini e probabil acelaşi.

Cele mai simptomatice sînt însă situaţiile în care interesul acordat limbajului devine excesiv şi problemele existenţei şi ale fiinţei cad în spaţiul speculaţiei logice sau semantice, îşi pierd întemeierea ontologică. Omul ajunge astfel să fie înţeles ca o secreţie a limbajului său, care îi evidenţiază fie deriziunea, fie măreţia logocentrică. Nu e mai puţin adevărat că, istoric vorbind, criza limbajului şi a valorilor umane pare să fi ajuns în punctul ei de apogeu o dată cu afirmarea noilor valori ale modernităţii. Dar aceasta nu înseamnă că modernitatea în sine se confundă cu această criză. Ea trebuie înţeleasă mai degrabă ca un cîmp de contradicţii şi de înfruntare a viziunilor despre limbaj din care poezia va ieşi îmbogăţită, dovedindu-şi astfel marea putere de regenerare.

DE LA SOFIŞTI LA BALTASAR GRACIÁN. Un prim moment de criză a limbajului l-a reprezentat în cultura europeană filosofia sofistă. Influenţa filosofiei sofiste asupra poeziei cuprinse în *Antologia greacă* a fost, după cum arată G.R. Hocke, considerabilă. Trebuie să recunoaştem că sofiştii au rafinat conştiinţa limbajului, au lărgit graniţele dicibilului, depăşind limitele mimetice şi referenţiale ale discursului verbal şi eliberînd sensul de logica bunului simţ liniar. De la sofişti încoace conflictul dintre adepţii motivării semnului lingvistic şi cei ai arbitrarietăţii lui a devenit acut, credinţa în capacitatea limbajului de a reprezenta realitatea sau de a spune adevărul a fost zdruncinată, plăcerea ludică a utilizării cuvintelor pentru a produce uimire, surpriză şi stupoare a crescut.

Una din formele poeziei lingvistice e aceea a textului obţinut prin calculul şi controlul hazardului semantic. Cultivarea asocierilor lexicale de termeni aparent incompatibili, a combinaţiilor aleatorii, a anagramelor, palindroamelor, asonanţelor şi metalogismelor, a artificiilor lipogramatice şi pangramatice reprezintă – ne asigură G.R. Hocke – o trăsătură esenţială a poeziei manieriste[3].

În consideraţiile sale din volumul amintit anterior cercetătorul german înţelege poezia manieristă ca pe o expresie a „omului problematic", sfîşiat de tensiuni contrare, condus de patosul insubordonării faţă de instanţa socială şi lingvistică oficială, fascinat de artificial şi de frumuseţea stranie, de orizonturile misterului, ale miraculosului şi ezotericului. Aceasta ar însemna că manierismul istoric este o poezie în multe privinţe asemănătoare liricii reflexive a lumii moderne. Ideea e de fapt susţinută aproape fără nici o rezervă. Descoperim în paginile *Manierismului în literatură* nenumărate exemple şi consideraţii care fac din Breton, Paul Éluard, Apollinaire, Eliot, Gottfried Benn, Hans Magnus Enzesberger şi alţi poeţi moderni sau din Marino, Saint-Amant,

Góngora, Leporeo şi Harsdörffer, între adevăraţii manierişti, nişte creatori subordonaţi unor imperative poetice comune.

Reducînd poezia la un simplu fenomen de limbaj şi de ştiinţă a combinării cuvintelor, este evident că ideea se poate susţine, iar manierismul, din categorie istorică, poate fi transformat într-o categorie tipologică. Dar poezia nu are ca dimensiune definitorie doar limbajul. Observaţiile lui Hocke în legătură cu problematica umană de care ar trebui să depindă manifestarea acestui limbaj sînt sporadice şi neconvingătoare. Chiar în privinţa manierismului istoric, nu găsim în studiul comparatistului german decît puţine observaţii de natură psihologică sau socială care să motiveze îndreptăţirea ontologică a acestei mişcări artistice. Lipsesc aproape în totalitate informaţiile despre cititorul epocii şi gusturile sale, consideraţiile asupra relaţiilor dintre creatorul de poezie şi publicul său.

Remarcile lui G.R. Hocke nu ne pot înşela, ele arată cu precizie că poezia manieristă nu-şi propune să fie altceva decît un joc agreabil cu cuvintele, un spectacol al discursului, indiferent de faptul că acest spectacol primeşte o coloratură pur estetică, mistică sau ezoterică:

> În secolul al XVII-lea, a compune poezie nu mai are, adesea, decît puţin de-a face cu comunicarea clasică. *A scrie poezie înseamnă în primul rînd a realiza un efect estetic prin combinaţii lingvistice* (s. m.).[4]

Un lucru este cert: dacă existenţa poeziei e motivată doar de relaţionarea gramaticală a cuvintelor şi substanţa ei se rezumă la o simplă *ars combinatoria* de natură semantică, atunci singura ei îndreptăţire se află în plan lingvistic, şi nu existenţial. Poezia manieristă nu poate fi discutată decît parţial prin analogie cu lirica secolului nostru a cărei revoluţie în limbaj nu are o valoare în sine, ci exprimă o violentă răscolire a teritoriilor sensibilităţii. Este poezia manieristă expresia unei subiectivităţi singulare care nu-şi poate găsi forma proprie decît în cadrele unui limbaj retras de sub egida codurilor comunitare? Sau această subiectivitate e doar produsul iluzoriu al unor artificii tehnice care pot fi încă, deşi cu dificultate, controlate şi de cel care citeşte?

Părerea mea e că această poezie e rezultatul unor presiuni externe venite dinspre elita intelectuală a vremii, confruntată cu noile forme ale gustului şi ale imaginarului cultural şi aflată în faţa imperativului de a depăşi, printr-o delimitare violentă, spaţiul perimatei poetici aristotelice de tip mimetic.

De altfel, poezia manieristă nu-şi are doar creatorii ei, ci şi teoreticienii ei, între care Baltasar Gracián, autorul celebrului tratat *Agudeza y arte de ingenio* (1649), în care poezia e discutată exclusiv dintr-o perspectivă retorică şi para-retorică[5]. Ceea ce-i preocupă, înainte de toate, pe manierişti, este creaţia în limbaj, lărgirea limitelor expresive ale limbajului, depăşirea cadrelor sale logice şi raţionale.

MOMENTUL LAUTRÉAMONT. Mult mai complicate şi mult mai complexe, chiar mult mai pure am putea spune, sînt problemele ridicate de poezia lingvistică a secolului XX. Ele se subordonează unei crize a limbajului privit în negativitatea sa nihilistă şi această negativitate este deja o moştenire a sfîrşitului secolului XIX, cu multitudinea lui de atitudini demolatoare.

Adevărata criză a comunicării poetice, resemnarea poetului în fața imposibilității constituirii unei ontologii fundamentate pe unicitatea eului şi adevărul limbajului încep o dată cu Lautréamont, prin volumul său de *Poezii*. Putem vorbi acum despre o eliberare a omului de propriile sale responsabilități ontologice? André Breton constată, nu fără un anume entuziasm:

Verbul, şi nu stilul acum, suferă cu Lautréamont o criză fundamentală, el marchează o *reîncepere*. S-a sfîrşit cu limitele în care cuvintele puteau intra în raport cu cuvintele, lucrurile cu lucrurile. Un principiu de mutație perpetuă a cuprins obiectele ca şi ideile, tinzînd la eliberarea lor totală care o implică pe aceea a omului. În această privință, limbajul lui Lautréamont e în acelaşi timp un dizolvant şi o plasmă germinativă fără echivalențe.[6]

Privită în aspectele ei iconoclaste, trebuie să spunem că poezia lui Lautréamont este o „plasmă germinativă" în primul rînd pentru nonconformista poetică suprarealistă, cu gustul ei pentru bizarerie, aleatorism, absurditate, nebunie, nevroză, atrocitate, convulsia imaginilor şi a ideilor, recondiționarea clişeelor de orice tip sau colajul întîmplător de citate. E însă aproape imposibil să vedem în Lautréamont un întemeietor, cînd el este un deconstructor al posibilității oricărei întemeieri.

În ce priveşte puterea dizolvantă a limbajului, aceasta este o descoperire pe care o găsim deja aplicată în substanța *Cînturilor lui Maldoror*. Important în această operă este nu textul, ci sub-textul său. Mimînd seriozitatea temelor grave, Lautréamont instituie aici o poetică a disimulării şi a discursului duplicitar, care urmăreşte subminarea tuturor clişeelor poeticii romantice, începînd cu mitul naturii, al confesiunii tragice şi al sensibilității genuine. Sînt puse în mişcare parodia neagră şi ironia sarcastică, într-un discurs coroziv care face *tabula rasa* din utopiile creației, ale moralei şi ale credinței în transcendență. Încrederea în substraturile metafizice ale experienței interioare e anulată printr-o afirmație fără drept de apel: „Vaietele poetice ale acestui secol nu sînt decît sofisme"[7].

Mai departe, întregul volum de *Poezii* nu va fi, la rîndul său, decît o colecție de sofisme susținute şi teoretizate ca atare, şi care demonstrează că poezia se naşte nu din sensibilitatea sau gîndirea personală, ci din limbaj, din manipularea inteligentă, prin parodie, parafrază, rescriere şi pastişă a unor forme preexistente de text argumentativ. Meditațiile lui Pascal devin, în variantele refăcute şi dezvoltate ale lui Lautréamont, nişte „judecăți" cu sens contrar, însă la fel de plauzibile,

ceea ce demonstrează faptul că adevărul şi minciuna sînt entităţi reversibile, pentru că ele depind nu de valoarea faptelor reale pe care încearcă să le descrie, ci de modul afirmării lor retorice. Să ne oprim doar asupra acestei secvenţe care cultivă nu atît paradoxul, cît absurditatea unor enunţuri cărora li se acordă valoare de postulat:

> Unele lucruri certe sînt tăgăduite. Unele lucruri false sînt netăgăduite. Tăgăduirea e semnul falsităţii. Netăgăduirea e semnul certitudinii. [...] Omul e o fiinţă fără greşeli. Totul îi arată adevărul. Nimic nu îl înşeală. Cele două principii ale adevărului, raţiune, simţire, nu numai că nu sînt lipsite de sinceritate, dar se luminează una pe alta. Simţurile luminează raţiunea prin aparenţe adevărate. Însăşi această slujire pe care i-o fac, ele o primesc de la ea. Fiecare îşi trece rîndul. Fenomenele sufletului împacă simţurile, le întipăresc urme pe care eu nu le chezăşuiesc a fi supărătoare. Ele nu mint. Ele nu umblă să înşele.[8]

E şi acesta un mod de a spune că „poezia personală şi-a trăit timpul ei de jonglerii aproximative şi de strîmbături întîmplătoare"[9]. În locul acestor artificii şi slăbiciuni ale sufletului, noul poet propune rigoarea enunţurilor arbitrare şi forţa geometrică a inteligenţei deconstructive.

E astfel nevoie de o importantă precizare: atunci cînd Lautréamont spune că a venit vremea poeziei impersonale, el nu are în vedere, ca Mallarmé sau, mai tîrziu, T.S. Eliot, posibilitatea unei poezii epurate de experienţa sentimentală, biografică şi cotidiană a eului, ci un discurs pe care nu-l mai construieşte persoana, ci limbajul. Ceea ce descoperă Lautréamont este nu doar libertatea arbitrară, deşi bine condusă din umbră, a limbajului, ci şi autarhia lui, puterea lui de a vorbi în locul omului ca şi cum el ar fi omul însuşi. Individualitatea devine astfel un conglomerat de tipuri disjuncte de discurs, o colecţie de măşti lingvistice interşanjabile, toate de egală valoare şi toate lipsite de valoare, pentru că valorile omului sînt false, meschine, iluzorii, derizorii. Drumul insurecţiei dadaiste e astfel deschis, deşi, cum am văzut, mai ales suprarealiştii, prin André Breton, se simt îndreptăţiţi să-şi revendice în Lautréamont un strămoş.

CONTESTAŢIA DADAISTĂ. Dadaismul şi suprarealismul sînt forme de avangardă gîndite de obicei complementar, ca şi cum prima mişcare ar fi condiţionat şi impus direcţiile de acţiune ale celei de-a doua. Faptul că destui artişti dadaişti s-au convertit, după consumarea ultimelor ecouri ale ereziei de la Zürich, la suprarealism e cît se poate de bine cunoscut şi, în privinţa complementarităţii curentelor, grăitor. Perspectivele din care sînt lansate principiile contestatare ale celor două mişcări sînt însă mult diferite.

Negativitatea dadaismului e absolută şi ea se consumă la nivelul unei programatice autodistrugeri a discursului verbal şi artistic. Suprarealismul declară război unei bune părţi din tradiţia culturală (recuperînd, totuşi, ceea ce i se potriveşte, şi anume anarhismul,

psihanaliza, iraţionalitatea, intuiţionismul etc.), e ostil faţă de toate valorile vieţii burgheze întemeiate pe logică, judecată şi realism, dar se dovedeşte constructiv în afirmarea unor dimensiuni ale umanului de provenienţă infrapsihică.

Nu încape îndoială că şcoala lui Breton mizează pe o ontologie obscură, celebrînd necunoscutul din om, şi relativ uşor de teoretizat, însă aflată la mare distanţă de experienţa rimbauldiană. Să trecem peste faptul că primul manifest al suprarealismului recomandă avantajele poetice ale utilizării colajului de sintagme jurnalistice, ceea ce nu are nici o legătură cu teoria unei noi naturi umane de sorginte abisală.

Însă principiile automatismului psihic pur – arma forte a revoluţiei subiectivităţii suprarealiste – se pot dovedi, la o privire atentă, o cale deschisă arbitrarietăţii lingvistice. Sigur că asta nu în toate cazurile. Şi chiar dacă utopia revelării straturilor de adîncime ale umanului s-a risipit de multe ori în mistificările unui limbaj scăpat de sub control sau, dimpotrivă, ale unui limbaj mult prea controlat[10], formularea acestei utopii şi eforturile pentru concretizarea ei literară sînt fapte pe care nu le putem ignora. Măcar în privinţa intenţiilor, se poate afirma că suprarealismul e o poezie a subiectului, şi nu a limbajului.

Contestaţia dadaistă, în schimb, nu are nimic de a face cu reprezentările eronate ale subiectului şi nici cu respingerea tradiţiei acestor reprezentări, ea se întemeiază pe o dialectică a crizei fără ieşire. Gramatica e suspendată, nu însă şi posibilitatea unei comunicări verbale dincolo de gramatică. Nici măcar caracterul reversibil al afirmaţiilor şi negaţiilor din poetica lui Lautréamont nu mai valorează nimic în viziunea grupului de artişti reuniţi în jurul lui Tristan Tzara.

În *Manifestul Dada 1918* liderul mişcării o spune clar: „Nu sînt nici pentru *pro* nici pentru *contra* şi nu vreau să explic nimănui pentru ce urăsc bunul simţ“[11]. Urmează o mulţime de alte afirmaţii nihiliste cu valoare de axiomă: „Noi nu recunoaştem nici o teorie“; „orice operă picturală sau plastică este inutilă“; „tot ce se vede este fals“; „Nu există un Adevăr definitiv“; „Experienţa este şi ea un rezultat al întîmplării şi al facultăţilor intelectuale“; „Ştiinţa îmi repugnă“; „unicul sistem acceptabil e acela de a nu avea sisteme“; „orice acţiune este zadarnică“; „Morala atrofiază“; „Orice om trebuie să ţipe“; „abolirea logicii“; „abolirea viitorului“ etc.[12].

Mai departe, în *Manifest despre amorul slab şi amorul amar*, apar echivalenţe absolut arbitrare de cuvinte, precum: „preambul = sardanapal; unu = valiză; femeie = femei; pantalon = apă; dacă = mustăţi; 2 = trei“, şi afirmaţii ca: „Minciuna circulă. [...] Eu o opresc şi devine adevăr“, „Fiecare dintre noi a comis erori, dar cea mai mare dintre erori e aceea de a fi scris poezii“, „GÎNDUL SE ALCĂTUIEŞTE ÎN GURĂ“. Tot aici se vorbeşte despre „DEZORDINEA conexiunii, DEZORDINEA noţiunilor şi a tuturor scurtelor ploi tropicale ale DEMORALIZĂRII, ale DEZORGANIZĂRII,

ale DISTRUGERII, ale CARAMBOLULUI", pentru ca la un moment dat, spre finalul manifestului, să se proclame „Dada este dictatura spiritului, sau Dada este dictatura limbajului, sau Dada este moartea spiritului"[13].

Ciudat e poate faptul că în manifestele dadaiste se vorbeşte prea puţin despre neajunsurile limbajului. Negaţia valorilor, a ideii de cultură, a formelor vieţii sociale burgheze e făţişă şi agresivă. În schimb, limbajul, ca depozitar al logicii şi al raţionalităţii castratoare, e atacat indirect, prin chiar formele aleatorii şi absurde pe care le îmbracă enunţurile manifestelor. Arta în sine nu e nici ea cruţată. Amuzantă şi stupefiantă, ca orice găselniţă, teoria poeziei din pălărie pune sub semnul întrebării ideile de creator, cititor, cod lingvistic, text. Suspectate de neputinţă şi paralizie, cuvintelor li se refuză orice legătură cu logica sintactică, mecanismele sensului sînt suspendate în favoarea proliferării arbitrariului şi a incongruenţei absolute. Poezia dadaistă devine astfel o ocupaţie cu sens doar în măsura în care ea dovedeşte că sensul nu mai are nici un sens. Facultatea umană a construcţiei verbale e înlocuită de hazardul lingvistic. Anularea structurilor comunicative curente pune sub semnul întrebării ideea de subiect vorbitor.

Putem spune că în felul acesta dadaismul ajunge să distrugă pînă şi ideea de mesaj, fie acesta şi un mesaj construit în afara oricărei logici semantico-gramaticale? Probabil că nu. Ininteligibilitatea textelor lui Tzara, Hugo Ball, Hans Arp şi ceilalţi reprezintă o formă de adresare directă către un public – să nu uităm aici spectacolele sincretice dadaiste – care trebuie să înţeleagă nu numai absurditatea încercării de a comunica, ci şi absurditatea dorinţei de a înţelege ceea ce (ţi) se comunică. Absurdul patronează deopotrivă lumea, actele umane şi cuvintele. Aversiunea dadaistă faţă de ideea articulării lingvistice vine din conştiinţa acestei absurdităţi.

În practica textului dadaist, noţiunilor li se suspendă calitatea de receptacule ale sensului, cuvintele sînt obligate la o relaţie orizontală echivalorică, întîmplătoare, declarînd astfel tocmai inaptitudinea lor de a mai organiza lumea. Tzara o spune clar: „Nu este cu putinţă să construieşti sensibilitatea pe un cuvînt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecţiune, stagnantă idee a unei mlaştini aurite, relativ produs uman"[14].

Un specialist român în literatura de avangardă, Marin Mincu, comentează cu destulă exactitate aceste afirmaţii:

> Cum cuvîntul nu are o etimologie unică şi deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să refere către real. Fiind în esenţă un semn *vid*, el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exibat, asociat la întîmplare şi abia din hazardul asociaţiilor şi combinaţiilor, el poate ieşi îmbogăţit pe neaşteptate. [...] Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puţin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilităţii imediate, şi tocmai de aici rezultă maxima libertate a subiectului creator ca şi a materialului lingvistic.[15]

De precizat, totuşi, că această „descoperire epocală" fusese făcută cu mulţi ani înaintea lui Tzara şi a dadaiştilor de către Lautréamont, în volumul său de *Poezii*. Fiind încă un om al vremii sale, Lautréamont n-a avut curajul de a privi şi sintaxa ca pe un sofism între toate celelalte, poate cel mai spectaculos.

EUGEN IONESCU, HUGO BALL ŞI ISIDORE ISOU. Efectele contestaţiei dadaiste în planul raporturilor dintre scriitor şi limbaj nu vor întîrzia să se manifeste cu o dramatică acuitate. Dacă n-au izbutit să distrugă în totalitate încrederea în logica gramaticală, dadaiştii au reuşit cel puţin să le arate celor care le-au urmat că „împăratul e gol" şi că încrederea în cuvînt e o naivitate de nimic justificată. Ideologia romantică a caracterului divin, epifanic al verbului s-a dovedit iluzorie. Prin vorbire omul nu face decît să-şi exhibe găunoşenia şi neputinţa. Sensurile cuvintelor sînt arbitrare, cuvintele sînt lipsite de semnificaţii esenţiale. Această credinţă cîştigă tot mai mult teren.

Următoarea notă din jurnalul lui Eugen Ionescu concentrează un sentiment mai general, pe care trebuie să-l fi încercat toţi poeţii postdadaişti, obligaţi să renunţe la aspiraţia configurării unei imagini plauzibile a lumii sau a umanului şi, în consecinţă, să transforme poezia într-o simplă problemă de limbaj şi de articulare aleatorie a sensului:

> Este ca şi cum, devenind implicat în literatură, folosisem toate simbolurile posibile fără ca să pătrund în realitate sensul lor. Ele nu mai au nici o semnificaţie vitală pentru mine. Cuvintele au ucis imaginile sau le ascund. O civilizaţie a cuvintelor este o civilizaţie rătăcită. Cuvintele creează confuzie. *Les mots ne sont pas la parole*... Realitatea este că cuvintele nu spun nimic, dacă mă pot exprima astfel... Nu există cuvinte pentru experienţele cele mai profunde. Cu cît încerc mai mult să mă explic pe mine, cu atît mai puţin mă înţeleg. Desigur, nu totul este inexprimabil în cuvinte, numai adevărul de viaţă.[16]

Este neplăcut să constatăm că amara meditaţie ionesciană supravieţuieşte unor teribile experienţe poetice, între care cea a lui Mallarmé pare să fi condus „religia cuvîntului" spre exprimarea unor experienţe sensibile şi mentale cît se poate de adînci. Dar a existat cu adevărat această adîncime?

De la un moment dat încolo, în poezia care a urmat, marile realizări ale simbolismului au fost asimilate eşecului, iar ideatica poeziei reflexive a fost deconspirată în toată idealitatea ei amăgitoare. Deşi expresie a unei estetici a categoriilor negative, aneantizarea cuvîntului fusese pentru Mallarmé tocmai urmarea unei încrederi în puterea ontologică a limbajului. Pentru Eugen Ionescu, dar şi pentru o întreagă pleiadă de poeţi ai vidului semantic şi ai limbajului depersonalizat, această încredere nu mai e cu putinţă. Suspiciunea faţă de capacitatea limbajului de a (mai) semnifica, în lumea modernă, vitalul conduce la o mulţime de atitudini diferite, toate gîndite nu ca o formă de

capitulare în fața inexprimabilului, ci ca o posibilă salvare extremă din confuzia cuvintelor care nu mai au nimic de transmis.

Unul dintre animatorii mișcării dadaiste, Hugo Ball, ajunge, după consumarea euforiilor colectiviste ale tinereții, la o poezie de o extremă singularitate, din care au fost eliminate, înainte de toate, cuvintele, pentru a păstra doar forța expresivă a acusticii verbale:

> În acest tip de „poezie a sunetelor" (*Klanggedichtung*) se renunță – complet – la limbajul pe care gazetăria l-a poluat și l-a făcut imposibil. Te retragi în alchimia cea mai tainică a cuvîntului. Apoi lași ca cuvîntul să fie sacrificat de asemenea pentru a-și păstra pentru poezie ultimul și cel mai sacru domeniu al său. Renunță la crearea poeziei la mîna a doua: adică, adoptarea unor cuvinte (pentru a nu spune nimic de propoziții) care nu sînt complet noi și inventate pentru propria folosință.[17]

Constrîngîndu-se la o astfel de atitudine, Hugo Ball devine promotorul unei poezii situate în afara semanticii obișnuite, o poezie verbală, cu toate că non-gramaticală, în care se face simțită – cu o caracterizare a lui George Steiner – pura „bufonerie onomatopeică". Putem da ca exemplu acest fragment dintr-un poem intitulat *Caravana elefanților*:

jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'apfa habla horem
égiga goramen
higo bloika russula huju
hollaka hollala
blago bung
bosso fataka
ii iii ii
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
kulubu ssubudu uluw ssubudu
etc.[18].

Prin toate caracteristicile lui, exemplul dat este foarte aproape de mișcarea inițiată de Isidore Isou, *lettrismul*. Această mișcare e urmarea firească – în variantă ortodoxă și academică – a dadaismului anilor '20. Spectacolele publice orale (lectura simultană de texte incompatibile) ale grupării Tzara se transformă prin *lettrism* în niște spectacole vizuale de litere și semne. La baza acestei transformări care, pe urmele lui Hugo Ball, neagă încă o dată semantica, se află o întreagă „filosofie": sintaxa suferă de un viciu al logicii, lexicul întreține meschinăria comunicării, modurile expresive ale ființei nu aparțin sistemului de semnalizare lingvistic dar pot fi sugerate cu ajutorul alfabetului, al literelor.

Lettrismul îşi inventează un sistem de comunicare aflat dincolo de cuvînt. Subiectivitatea e redusă la un ritm interior pe care doar vocalele şi consoanele în transcrierea lor alfabetică, sau alte semne grafice, îl pot cu adevărat reprezenta. Căci „nu există nimic în Spirit care să nu fie sau să nu poată deveni Literă"[19]. Isou recomandă „folosirea literelor pentru a distruge cuvintele", el susţine că *lettrismul* are menirea de a demonstra că „literele au un alt destin decît acela al includerii lor în limbajul cunoscut"[20]. Textul *lettrist* este un fel de explozie energetică, simultan cinetică, vizuală şi muzicală, care captează un flux submental, pulsional. El îşi întemeiază demersul pe idealul atingerii pragurilor inefabile ale individualităţii ultime. Dar este acest demers cu putinţă?

George Steiner face un comentariu al poemului *Larmes de jeune fille* (*poème clos*)[21] al lui Isou, arătînd că el creează „o senzaţie tulburătoare de evenimente posibile şi consistente" ascunse sub suprafaţa vizuală. Comentatorul observă că „ceea ce se întîlneşte la limite, în zone în care structurile lingvistice se estompează în «nonsemnificaţie» arbitrară, nu este trivial". Poezia *lettristă* nu este o simplă elucubraţie alfabetică, ea provoacă în cititor reacţii psihice. „Problema constă în localizarea punctului în care semnale întîmplătoare, din ce în ce mai personale, încetează să emită orice stimul coerent sau orice stimul la care poate exista un grad de reacţie convenită, repetabilă"[22].

Prin urmare, există un paradox autoanulator al limbajului personal, a cărui intimitate scade cu fiecare unitate de comunicare. Şi poezia ermetică, şi „poezia sunetelor" a lui Hugo Ball, şi *lettrismul* sînt, la limită, obsedate de tăcere. Căci după opinia lui George Steiner – afirmată cu toată seriozitatea – aceste fenomene poetice nu urmăresc altceva decît să desăvîrşească programul lui Mallarmé de purificare lingvistică şi instituire în cîmpul limbajului a unui idiom estetic personal.

POEZIE ŞI ONTOLOGIE. Nu cred că lucrurile pot fi împinse atît de departe. Opinia lui Steiner este exagerată, deşi n-ar avea nici un rost să căutăm aici cauzele acestei exagerări. Mai important mi se pare altceva: să încercăm să vedem de ce poezia lingvistică (în care trebuie să includem şi variantele sale pretins non-lingvistice, onomatopeice şi *lettriste*) este o poezie lipsită de o motivaţie ontologică şi unde putem situa graniţa dintre poezia adevărată şi poezia experimentală, de pură căutare în planul limbajului.

Există o mulţime de situaţii în care e dificil să decizi între caracterul tranzitiv sau reflexiv al unui text şi posibilul său caracter lingvistic. Putem noi spune cu toată convingerea unde sfîrşeşte poezia limbajului şi unde începe poezia eului, a existenţei? Simpla manifestare a conştiinţei că un poem e făcut din cuvinte sau din forme literare preexistente şi că el dobîndeşte substanţă pe măsură ce este scris, prin

valorificarea acestora, se poate constitui într-un argument suficient al lipsei sale de întemeiere ontologică? Nu putem oare vorbi în spaţiul poeziei şi despre o ontologie semantică, semiotică, textuală?

Părerea mea este că nu avem nimic de cîştigat dacă transformăm ontologia într-o noţiune atît de elastică. Prea multă nuanţare şi subtilitate analitică – o boală gravă a teoriei şi criticii literare actuale – riscă să ne conducă într-un spaţiu al suspendării criteriilor şi al nesfîrşitelor subcategorizări. În discuţia de faţă, pentru mai multă claritate, putem limita ontologia la sensul ei curent, din filosofia comună: ea este un discurs despre fiinţă, despre existenţă, despre eu şi relaţiile lui cu lumea şi, implacabil, despre eu şi relaţiile lui cu limbajul. Dar aceste relaţii trebuie să fie dincolo de orice îndoială, să aibă o întemeiere indiscutabilă în fiinţa celui care scrie.

Atunci cînd Hugo Friedrich vorbeşte în cazul poeziei lui Mallarmé despre o „disonanţă ontologică"[23], purtînd discuţia la nivelul elementelor constitutive ale limbajului poetic, faptul se petrece astfel pentru că limbajul e unicul spaţiu în care poate fi identificată drama fiinţei obsedate şi refuzate de absolutul exprimării. Dar oricît de negativă ar fi problema mallarméeană a relaţiei dintre creaţie şi limbaj – problemă pe care opera poetului o interiorizează pas cu pas în chiar vizibilul ei –, ea implică drumul spre nişte valori ideale, transcendente – indeterminabile abia la capătul drumului, imposibil de aflat abia în ultimă instanţă. Or, drumul acesta e esenţial, pentru că el sfidează neantul, resemnarea, proza vieţii, lenea sufletului, prejudecăţile artei poetice comune. Drumul spre eşec e implacabil, însă există o glorie, o suferinţă în a-l fi străbătut. Există, în ce-l priveşte pe Mallarmé, o virtute a dematerializării cuvîntului care este urmarea unei acţiuni de spiritualizare a corporalului.

Ontologia e mereu prezentă în demersurile de centrare a lumii pe valorile individuale socotite inexprimabile, în afara puterii de cuprindere a limbajului, mai presus de limbaj. În cazul limbajului poeziei, se poate spune cu toată convingerea că la început a fost corpul iar nu cuvîntul. Ca să poată exprima ceea ce trebuie exprimat, cuvîntul trebuie să treacă întîi prin corp, prin sensibilitatea lui existenţială şi socială, impregnîndu-se de viaţa lui obscură, de pulsiunile, fantasmele şi deprinderile lui. Gîndirea, sensibilitatea şi limbajul sînt forme de expresie ale corpului. Maurice Merleau-Ponty face următoarele constatări:

> Legătura cuvîntului cu sensul său viu nu este o legătură exterioară, de asociere, sensul locuieşte cuvîntul [...]. Sîntem obligaţi să recunoaştem o semnificaţie gestuală sau existenţială a cuvîntului [...]. Ce exprimă atunci limbajul, dacă el nu exprimă gînduri? El prezintă sau, mai degrabă, el e luarea de poziţie a subiectului faţă de lumea semnificaţiilor sale. Cuvîntul „lume" nu e aici un mod de a vorbi: el vrea să spună că viaţa „mentală" sau culturală împrumută de la viaţa naturală structurile sale şi că subiectul care gîndeşte trebuie să fie fundamentat prin subiectul incarnat. Gestul fonetic realizează, pentru subiectul vorbitor şi pentru cei care îl ascultă, o anumită

structurare a experienței, o anumită modulare a existenței, exact aşa cum comportamentul corpului meu investeşte pentru mine şi pentru ceilalți obiectele care mă înconjoară cu o anumită semnificație.[24]

Tocmai aceste constatări mă îndreptățesc să afirm că atîta vreme cît limbajul celui care scrie nu este rezultatul unui conflict între corporalitatea sa vie, rațională şi viscerală, şi cadrele preexistente ale literei şi ale sistemelor de semnificare socială, poezia nu poate ajunge la exprimarea unei autentice problematici umane. Din acest conflict apare substanța creației şi cred că acesta e sensul în care ar trebui să interpretăm observațiile lui Cesare Pavese în legătură cu vîrsta mitică a copilăriei care este o vîrstă poetică prin definiție:

Dar istoria secretă a copilăriei tuturor este făcută tocmai din tresăririle şi din sfîşierile care ne-au smuls din real, astfel încît – astăzi o formă şi mîine o culoare – ne-am contrapus lucrurilor prin limbaj şi am învățat să le apreciem şi să le contemplăm. Ceea ce e prețios în adîncul nostru va fi, aşadar, această armonie discordantă de întîlniri, de descoperiri, de dezvoltare.[25]

Prin aceste întîlniri şi descoperiri – arată acelaşi Pavese –, trupul, „acest sălbatic, născoceşte cuvinte, se chinuie spre a se clarifica în cuvinte, care apoi ne supurează pe dinăuntru şi ne sfîşie"[26]. Nu avem cum să despărțim motivațiile actului poetic de această sfîşiere.

Paul Valéry, poet al intelectului şi al matematizării limbajului poetic, recunoaşte, şi el, că poezia nu se poate ivi decît „dintr-o luptă dată între senzații şi limbaj"[27].

În ultimă instanță, motivațiile actului poetic se află dincolo de limbaj:

Poezia este încercarea de a reprezenta, prin intermediul limbajului articulat, acele *lucruri* sau acel *lucru*, pe care încearcă, în mod obscur, să le exprime strigătele, lacrimile, liniştea, mîngîierile, sărutările, suspinele etc. şi care par a voi să exprime obiectele în ceea ce au ele ca aparență de viață sau ca scop presupus. Acest lucru nu poate fi definit altfel. El este de natura energiei, – a excitației, adică a *consumării*.[28]

Concluzia? Nu există ontologie decît acolo unde există tensiune şi energie, o energie existențială care se consumă transformîndu-se în cuvinte. Această energie poate fi implozivă sau explozivă, ea se poate închide în sine sau poate țîşni în afară, e centrifugă sau centripetă, are, cu alte cuvinte, o valoare reflexivă sau tranzitivă, dar ea e aceea care generează, susține, instituie limbajul, impunîndu-se printr-o configurație verbală manifestată parcă tocmai în ciuda limbajului.

Poezia e, ducînd mai departe definiția lui Valéry, o încercare de a obliga limbajul să exprime acea individualitate umană irepetabilă – indiferent de faptul că ea trăieşte în cotidian sau în metafizic – pe care tocmai condiția socială a comunicării pare să o facă imposibilă.

HOMO LINGVISTICUS. Pusă în aceşti termeni, astăzi condiţia de existenţă a poeziei pare tot mai ingrată. Interesul poeţilor pentru dimensiunea existenţială a propriei lor creaţii e în scădere. Ceea ce nu trebuie interpretat neapărat ca o diminuare a importanţei omenescului în poezie, ci ca o stare de resemnare rezultată dintr-o implacabilă modificare de perspectivă a privirii subiectului uman asupra lumii. E posibil ca această perspectivă să nu fie atît greşită, cît prea limitată, prea condiţionată. Într-o lume a „extazului comunicării", dominată de *mass media*, omul pare să fi pierdut relaţia sa afectivă cu obiectele[29]. E, de asemenea, posibil ca poezia în prea mică măsură justificată ontologic a vremii noastre să fie rezultatul implacabil al evoluţiei interne a discursului poetic de la Whitman şi simbolism încoace.

Poezia versificată e astăzi perimată cu totul şi ea nu se mai manifestă convingător decît în forme parodice sau relativizatoare. Discursul de tip metafizic, reflexiv îşi epuizează ultimele avataruri. Poezia tranzitivă tinde spre gradul zero al comunicării. Renunţînd să mai sfideze umanul, bunul simţ şi logica, dispensîndu-se de metaforismul emfatic şi de toate binecunoscutele manifestări excesive ale limbajului din suprarealism, poezia de astăzi a ajuns să satisfacă, în sfîrşit, această definiţie a lui Breton:

> Poezia e conţinută pretutindeni, în mod potenţial, în lucrurile cele mai străine pînă în prezent poeziei [...]. Pentru poetul adevărat, totul este poezie. Poezia poate astfel să existe fără expresie poetică literară. Ea este în lucruri şi este o atitudine în faţa lucrurilor, o stare intelectuală şi morală, un fel de a vedea şi a te comporta în faţa lumii.[30]

Această nouă condiţie a poeziei nu este neapărat spre binele ei. Dar căutarea de noi limbaje devine presantă, principiul noutăţii devine un principiu al permanentei schimbări, procesul de masificare şi desubiectivizare a umanului pare insuportabil. Presiunea contextului socio-cultural asupra individualităţii devine, pe zi ce trece, tot mai greu de neutralizat.

De aceea, poezia ludică şi poezia experimentală cîştigă teren. Omul şi-a pierdut natura interioară, realitatea nu mai conţine nimic real, a devenit artificială. Spaţiul extraliterar al inspiraţiei s-a redus îngrijorător. Totul este în jurul nostru cultură, anticultură, contracultură, informaţie, reclamă, seducţie mediatică, stereotipie, ritual, formă şi deformare, totul e dat, totul e scris. Omul pare să fi intrat în era formelor repetitive, seriale. Într-o lume de simulacre şi artificii, nimic nu mai poate fi trăit, spus, simţit cu adevărat. Totul e manipulare şi joc, simulare şi tautologie. „Totul se joacă în imanenţă"[31], arată Jean Baudrillard, pentru ca tot el să constate mai departe:

> Pretutindeni se caută să se producă sens, să se semnifice şi să se facă vizibilă lumea. Dar pericolul ce ne ameninţă nu este lipsa de sens, ci, dimpotrivă, sufocarea cu sens şi moartea din cauza lui. Tot mai multe lucruri au căzut în prăpastia sensului şi tot mai puţine lucruri au păstrat farmecul aparenţei.[32]

De unde implacabilul dimensiunii ludice a creației sau încercarea de a ajunge la un adevăr neocultat, prin examinarea mecanismelor gramaticale ale comunicării. În acest context suprasaturat de semnificație și informație, poezia ludică devine o formă de abandon în spațiul securizant al jocului cultural, în timp ce poezia experimentală pare o formă donquijotească de luptă cu morile de vînt ale unui limbaj decis să-și ascundă mai departe secretele. Însă, în multe cazuri, lupta aceasta începe să nu se mai poarte cu mijloacele poeticului, ci cu mijloacele științei, ale gîndirii pozitive și ale tehnologiei.

Fenomenul e de înțeles. Literatura n-a mai putut să reziste, nici ea, exploziei generalizate a științelor și, mai ales, exploziei științelor limbajului. Astăzi scriitorul nu mai e un inspirat, ci un inginer al operei, poetul nu mai exprimă sentimente, el este un fabricator de texte, el este în același timp critic, teoretician, creator, profesor de poezie, specialist în științele comunicării.

De la începutul secolului nostru încoace, lingvistica n-a încetat să-și extindă domeniile de investigație, să-și rafineze mijloacele de cercetare și aparatura conceptuală. Începînd cu anii '60 ai secolului trecut, este instaurată, prin mișcarea structuralistă, o adevărată dictatură a lingvisticului. Omul, realitatea, viața, tot ceea ce are legătură cu sensul, semnele și logica nu mai pot fi înțelese decît ca niște nuclee germinative sau ca niște produse ale limbajului. Întregul cîmp al existenței a fost transformat într-o rețea de semne.

Neopozitivismul și semantica logică, lingvistica generativă și transformațională, pragmatica, psiholingvistica și sociolinvistica, semiotica și psihanaliza, teoria informației și antropologia caută să arate prin toate mijloacele că totul se reduce la limbaj, că lumea în întregul ei e textuală, în ultimă instanță că singura definiție autentică a omului e concentrată în sintagma *homo significans*. Se vorbește, la fel, despre un *homo logocentricus* sau despre un *homo linguisticus*. În nici un domeniu al culturii, inocența în fața limbajului nu mai este posibilă. Poeții înțeleseseră de mult acest lucru. Acum ei descoperă faptul că din capcana limbajului nu se poate ieși.

I NOVISSIMI. Criza fiind declarată, soluțiile propuse sînt de tip avangardist, cu toate că ele nu pot evita mișcarea într-un cerc vicios. Păstrînd tot ceea ce se poate păstra din avangarda istorică, neoavangarda anilor '60-'70 ai secolului abia încheiat declară că singura rațiune a literaturii și artei e cea experimentală. Două puternice mișcări marchează spațiul european al perioadei: cea italiană, cunoscută sub numele de *I novissimi* („Grupul '63"), și cea franceză, compusă din grupările de scriitori și teoreticieni reunite în jurul revistelor *Tel Quel* și *Change*.

Textele noilor scriitori italieni reprezintă o încercare de a da un răspuns pozitiv acestor constatări şi indicaţii teoretice ale lui Angelo Guglielmi, unul dintre ideologii grupului:

Din momentul în care semnul lingvistic a intrat definitiv în criză se pune problema încercării de a-l recupera. Fireşte, recuperarea priveşte funcţia şi nu instrumentul. Instrumentul este uzat pentru totdeauna. Orice contact între cuvînt şi lucru a fost întrerupt. Limba ca reprezentare a realităţii este de acum un mecanism dereglat. Totuşi, scopul scrisului rămîne recunoaşterea realităţii. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit pînă în prezent raporturi de reprezentare cu realitatea, situîndu-se faţă de aceasta într-o poziţie frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-şi schimbe punctul de vedere. Să se mute adică în inima realităţii, tranformîndu-se din oglindă reflectoare într-un minuţios înregistrator al proceselor, chiar şi al celor mai iraţionale, ale formării realului; sau, continuînd să rămînă la exteriorul realităţii, să pună între ea şi aceasta un filtru prin care lucrurile amplificîndu-se în imagini suprareale sau alungindu-se în forme halucinante, să se dezvăluie.[33]

Prin urmare, scriitorul experimental ar trebui să caute – întocmai poetului suprarealist de după Primul Război Mondial – acele strategii verbale prin care zidul monolitic al realităţii să poată fi sfărîmat, pentru a se ajunge astfel la adevărurile informale şi instantanee ale existenţei. Trebuie însă să spunem că imperativul acesta nu conţine în el nimic particular. Necesitatea schimbării punctului de vedere asupra raportului limbă – realitate e un comandament al literaturii moderne în întregul ei. Am văzut cîteva dintre soluţiile propuse de exponenţii poeziei tranzitive. Am văzut importanţa pe care o prezintă eliberarea limbajului de excrescenţele sale metaforice, retorice, tautologice în poezia de bătrîneţe a lui Bacovia, în ce constă neutralitatea şi directitatea rostirii poetice a poeţilor obiectivişti şi a lui Charles Olson, cum sînt realizate deliteraturizarea percepţiei şi ordonarea eului în funcţie de valorile sale individuale cotidiene la Robert Lowell şi Frank O'Hara.

Cum procedează însă noii avangardişti, ce e cu adevărat nou în poetica lor? Modul lor de a înţelege poezia e unul mult mai puţin empiric. Poetica lor e una mult mai puţin spontană. Ei sînt mai degrabă nişte tehnocraţi ai literaturii decît nişte adevăraţi scriitori. Ei scriu o literatură „de laborator", teoretizată ca atare. Poeţii „Generaţiei lui Neptun" sînt, şi ei, preocupaţi de descoperirea unei stări de neutralitate a lumii care să facă posibilă reinstituirea ei prin poezie, dar e vorba aici de o neutralitate a lui de dinainte de orice interpretare posibilă. Condiţia ideală a poetului e aceea a fizicianului care observă nivelele cuantice ale materiei.

Constatînd iraţionalitatea limbii, aceşti poeţi sînt nemulţumiţi de faptul că ea nu poate spune nimic despre iraţionalitatea realului. Limba nu mai este un bun instrument de observaţie. Şi-a pierdut capacitatea operaţională, şi-a pierdut funcţiile. Iraţionalitatea limbii constă în caracterul ei ideologizat, specializat, în proliferarea patologică a jargoanelor şi idiomurilor ştiinţifice, ea rezidă în arbitrarietatea semnificaţiilor interşanjabile şi în faptul că în lumea modernă cuvîntul –

care şi-a degradat iremediabil valenţele sociale şi istorice – nu mai poate fi un vehicul al cunoaşterii.

E nevoie, în consecinţă, de o agresiune împotriva sistemelor de comunicare convenţională, împotriva „limbii de stat", prin dezagregarea structurilor stilistice autonome, prin ruperea graniţelor dintre formele limbajului, prin pastişă, parodie, dislocare semantică, prin amalgamarea codurilor şi tipurilor existente de mesaj. Iluzia poeţilor italieni e aceea că limbajul poate să treacă dincolo de sine şi să-i restituie omului o realitate dezideologizată, imobilizată în puritatea ei originară. Ceea ce încearcă, de fapt, *I novissimi*, e să învingă rezistenţa osificată a limbii, folosindu-se de propriile ei arme.

Lumea modernă fiind o lume de tehnologii intercondiţionate, supusă unui accentuat proces de fragmentare, poezia îşi propune să deconspire această situaţie alienantă printr-o situare în interior. Ea însăşi dobîndeşte aspecte tehnologice şi caracter interdisciplinar, integrînd în cîmpul ei de existenţă elemente rezultate din colaborarea mai multor arte, din interferenţa celor mai incompatibile sectoare lingvistice ale existenţei sociale, cu speranţa că în felul acesta se poate ajunge la un nou realism, la o nouă raţionalitate, conştientă de caracterul ei dispersiv, eteroclit şi deschis.

Omul modern, prizonier al civilizaţiei industriale, are nevoie – cred experimentaliştii italieni – de o poezie care-şi deplasează sensurile de la o accepţie emotivă la o accepţie raţională, în care creaţia/construcţia şi propriul ei comentariu formează o unică substanţă discursivă. În încercarea de a face o astfel de poezie, trebuie însă să se ţină seama de faptul că „nu e posibil să dizolvi obiectele în conştiinţă" şi că „obiectul este întotdeauna o construcţie liberă, imprevizibilă"[34]. Angelo Maria Ripellino, de pildă, scrie astfel de texte:

Viaţa noastră este un şarpe de mare, distracţia
unei vilegiaturi plictisitoare, un jurnalism de vară,
numai mitologia, legenda neagră ne aparţine.
E o călătorie necontenită către ţărmurile din Finisterra,
o nevoie pretenţioasă de singurătate,
Manechine de gheaţă într-o Irlandă frigidă,
ultimii distribuitori de cuvinte. Fiecare doreşte
să devină un Wörterclown, să stropească antisilabe.
Vă amintiţi de regele şi regina lui Moore?
Ovulele croitoriei „Schlemmer and Co"?
Să ne aşezăm deci pe această bancă nesfîrşită,
toropiţi, să aşteptăm. Ce oboseală, ce oboseală.
Să ridici braţul ca să-l întinzi altora,
să întinzi degetele îndărătnice, ca nişte cili vibratili,
ce obositor e să muţi din loc lucrurile, prea grele de la un timp,
ce obositor e să gîndeşti, să scandezi cogito, în lovituri de jazz, să dai

o filosofie mediocrității noastre zilnice,
să impui o bucurie nupțială Deșertului,
să visezi mașinării tenebroase care conțin numai pulbere.
Să-ți injectezi hamletocilină, cînd totul e rezolvat de milenii.
Vicetimpul, bătrîn cămătar, își rumegă digestia infernală,
ne cuprinde în sufletul său gastric, ne varsă
pe plaja murdărită de corbi negri.

(*Poezia*)[35]

Și totuși, dezintegrarea și relativizarea valorilor limbii, suspendarea sintaxei lineare prin apel la trucurile cvasisimultaneiste ale juxtapunerii, utilizarea sau mimarea în construirea textelor a tehnicilor de calculator sînt forme iluzorii de acces la realul în stadiul zero. Poezia de mai sus ne arată că strategia disjunctivă a descoperirii realității adevărate, cu procesualitatea și caracterul ei haotic, e o simplă strategie lingvistică.

Nu doar în acest text, ci și în cele semnate de Nanni Balestrini, Lamberto Pignotti, Amelia Roselli, Edoardo Sanguineti etc. iraționalitatea disfuncțională a limbii e contracarată printr-o retorică a decupajului, a montajului, a aglutinării și deturnării de sensuri preexistente, practicată în afara unei reale implicări a subiectului uman în elaborarea mesajelor sale.

Dar ce înseamnă această implicare? Mai este ea posibilă într-o lume în care pînă și natura pare supusă unor scheme politice abstracte (vezi versurile lui Lamberto Pignoti: „natura nu mai opune rezistență: / chiar și copacii / au devenit scheme ideologice"), în care omul a devenit ireversibil o ființă alienată?

Atîta cît mai există, interioritatea deposedată de valori a individului modern se manifestă ca un simplu fascicul de pulsiuni viscerale ce-și pot găsi expresia, ca la Angelo Guglielmi, într-o poezie de factură parasuprarealistă. Eglio Pagliarani „încearcă o recuperare a umanului în relativismul concepțiilor moderne despre univers"[36], prin inserții tehnice și sociologice structurate narativ sau dialogic. Nanni Balestrini nu mai crede în posibilitatea unui subiect organizator și promovează asintaxismul, dislocarea semantică, aleatorismul, poezia electronică și poezia concretă. În viziunea lui Pignotti, subiectivitatea e strivită de presiunea limbajelor exterioare.

Limba subiectului uman devine astfel un amalgam de detritusuri semantice și în aceste condiții creația nu mai e cu putință, ea își pierde orice putere expresivă, formativă. Se ajunge astfel la afirmarea exclusivă a „dimensiunilor paradigmatice comunicative ale discursului", la un fel de știință lingvistică și teorie a informației care-și găsesc domeniul lor aplicativ într-un cîmp altădată rezervat creației.

PRACTICA TEXTUALĂ. În viziunea neoavangardei franceze, această activitate cvasiştiinţifică, desfăşurată la rece, în laboratoarele limbajului, de fabricare a unor obiecte lingvistice care refuză să se mai înscrie în spaţiul tradiţional al literaturii, poartă numele de *practică semnificantă* sau de *practică textuală*. Ne reîntoarcem astfel la conceptul de text pe care l-am examinat într-un capitol anterior. Impunerea acestui concept în sensul lui activ, cuplat cu ideile de scriitură, productivitate, semnificanţă, intertextualitate, descentrare, deconstrucţie etc. se petrece într-un moment de stabilizare a iniţiativelor experimentaliştilor italieni, într-un spaţiu de lucru pe care aceştia din urmă îl conturaseră deja.

Ideea că în artă şi literatură procesul e mai important decît rezultatul său, contestarea operei ca realitate închisă, autonomă şi mutarea accentului pe dispoziţiile creatoare ale artistului şi pe componenta tranzitivă a activităţii sale, exigenţa ca scriitorul să se situeze „în punctul în care lumea se înnoieşte" pentru a-i înregistra manifestările convulsive şi discontinue, credinţa într-o muncă intelectuală inovatoare, desfăşurată nu în spaţiul stilului, ci în cel al culturii şi ideologiei, sînt deja nişte achiziţii anterioare anilor '60, teoretizate ca atare în revistele *Officina* şi *Il Verri*, în care s-au afirmat o parte din membrii viitoarei grupări italiene (Francesco Leonetti, Lamberto Pignotti, Pier Paolo Pasolini).

Totuşi, în ciuda unor idei comune, gruparea italiană şi cea franceză par să fi acţionat separat, prin juxtapunerea iniţiativelor şi, de la un moment dat încolo, în paralel, fără influenţe reciproce. Prin preocupările şi interesele ei intelectuale „enciclopedice" (literatură, muzică, film, teatru, artă şi critică de artă, filosofie, intermedia etc.), gruparea italiană e lipsită de unitate, dispersivă şi nu suficient de sistematică.

Radicalitatea teoretică şi practică a adepţilor lui Philippe Sollers şi Jean Pierre Faye e programatică şi inflexibilă. Deşi la fel de deschisă spre cele mai diverse influenţe şi interferenţe culturale (lingvistica, psihanaliza, semiotica, economia politică, antropologia, poetica etc.), mişcarea franceză e mai coerentă, mai bine structurată, mai agresivă şi mai exclusivistă.

Agresivă şi exclusivistă e în primul rînd definiţia pe care francezii o dau noţiunii de text, o noţiune considerată atît de capitală, încît ea e socotită începutul unei noi ere în tehnicile de administrare a limbajului în cîmpul existenţei. Prin text, exprimarea şi reprezentarea – forme tradiţionale ale literaturii – sînt substituite de două noi valori: *productivitatea* şi *scriitura*.

Dacă „Grupul 63" italian încă mai avea iluzia descoperirii unei realităţi virtuale, obiective, prin punerea în scenă a unei retorici a conglomeratului verbal aleatoriu, pentru textualismul francez realitatea pură a devenit o imposibilitate. Tot ceea ce ar putea reprezenta exterioritatea limbajului e pus acum între paranteze. Realitatea reală e

considerată un mit al conştiinţei omului modern, o utopie între altele. Realitatea e, de fapt, un construct verbal manipulat ideologic, adevărata natură a realităţii neputînd fi atinsă vreodată, pentru că ea e înfăşurată în nesfîrşite pelicule de limbaj, stratificate istoric şi sociocultural.

Or, tocmai aceste specializări ale limbajului trebuie să fie deconspirate, traversate, destrămate, puse în stare de coliziune. Înţeleasă ca o practică semnificantă (în varianta *Tel Quel*) sau ca o „mişcare a schimbării formelor" (în varianta *Change*), activitatea de textualizare şi retextualizare a lumii se desfăşoară exclusiv în interiorul limbajului, dincolo de orice referent, pentru că – potrivit unei afirmaţii a lui Marcelin Pleynet – „scriitura nu spune decît ceea ce ea arată pe pagină şi nu trimite la nimic altceva decît la ea însăşi"[37].

META-LOGOCENTRISM. Am văzut cu o altă ocazie că noţiunea de text pare să suspende pertinenţa unor termeni ca poezie şi proză. Lucrurile nu stau însă tocmai aşa, pentru că formele versificate sau prozastice promovate de unii telquelişti arată de la sine în ce tip de discurs ne situăm. Cum poate fi caracterizată, aşadar, poezia textuală?

În primul rînd, prin renunţarea la conceptele estetice ale literaturii aşa cum o ştim. Formele expresivităţii stilistice, folosirea procedeelor artistice consacrate, subiectul creator, teleologia construcţiei, chiar dacă posibile în text, sînt elemente irelevante ale naturii lui. Poezia textuală e o realitate semantică pe care o putem identifica cu poezia, în sensul impus de tradiţia modernităţii, numai în funcţie de unele trăsături formale, cum ar fi: dispunerea neliniară în pagină, utilizarea blancurilor, mimarea structurii versului liber, absenţa punctuaţiei, apariţia întîmplătoare a rimei.

Altfel vorbind, poezia şi-a pierdut specificul, substanţa proprie, caracterul literar şi s-a transformat pur şi simplu într-o formă liberă şi activă care nu mai face distincţia între genuri şi aboleşte limitele care despart literatura de celelalte modele lingvistice ale realului. Poezia textuală este o poezie a antireprezentării şi a deconstrucţiei. Ea nu mai e produsul unui subiect metafizic, dar ea nu mai e nici măcar expresia unui subiect ontologic. Sentimentele, judecăţile, atitudinile, observaţiile din care se constituie această poezie sînt mimate sau parodiate, ele devin fapte lingvistice care trimit la alte fapte lingvistice. Limbajul îşi devoră propria sa natură, dar în acelaşi timp el se şi dezvoltă hipertrofic, intrînd în dialog cu alte idiomuri culturale preexistente, pe care le străbate (prin parafrază, citat, aluzie, rescriere etc.) şi le modifică[38].

Dincolo de limbajul poeziei textuale se află nu oamenii, lumea, senzaţiile, ci alte limbaje – prin care acestea au căpătat deja un sens –, adică o practică semnificantă cu caracter istoric. Referinţa textului nu

poate fi decît ori această practică, ori propria sa producere[39]. În plus de asta, cum am văzut deja din prezentarea viziunii despre text a lui Roland Barthes, începutul şi sfîrşitul unui text sînt operaţii întotdeauna accidentale şi provizorii, sensul scriiturii fiind în permanenţă mobil şi deschis. Iată, ca exemplu, două fragmente din poemul *Dire II* semnat de Danielle Collobert:

a spune
nu ajunge la a nu spune
scăpat de cealaltă parte – de partea frazelor
aici – nimic – mai nimic
abandonul – nu – numai abandonat
uitat – absenţă de timp
traseu vertical datorat cuvintelor – datorat
izolării lor – datorat frigului – căderi
traseu vertical prin discontinuitate

pierdere de durată
imobilă
neputinţa întotdeauna
cuvintele – încă acolo – împrejur
vagul – incoerentul
ritmurilor – încă
o lentă muzică desfăşurată – lunga muzică
a vocilor – voci surde jur împrejur – în ascultare
prins în balansul
vidului

....

nici un obstacol – nici o schimbare
nici o rumoare internă
oboseală
singur cuvînt în muşchi – pe frunte – împrejurul
gleznelor – între coapse – oboseală
nici sens – nici senzaţie
bătaie lungă – pulsiuni în gît – în
urechi – pulsaţii în tăcere
abia a mişca – mişcare lejeră în spaţiu
– împrejur
bătăi abia perceptibile – pentru nimic
freamăte la nivelul pielii – pentru nimic
a nu simţi nimic – a nu spune nimic – nimic
blîndeţe
a nu te opri încă
a cuprinde – cuprins de cuvinte
a strînge – mai tare

zguduituri – evacuare
alunecare în afară
din negru spre clar
erupție – obișnuită – însîngerată
o apropiere pentru a fi
cuvint-spasm
naștere – detașare
bănuială – a ezita
viitorul cuvîntului aruncat în claritate – lizibilul...[40]

După cum se poate vedea, în condițiile acestei „dialectici" fără sfîrșit a provocării limbajului, materializată în fragmentele de față, problema individualității poetice, a acelui eu ireductibil care-și găsește în operă un spațiu de afirmare a conștiinței de sine, nu mai poate fi discutată decît în termeni lingvistici. Eul nu mai este o individualitate, ci o sumă de reacții și stări activate sau dezactivate de prezența cuvintelor. Eul este o pluralitate de identități gata culturalizate, rezumate la denotația semantică.

Danielle Collobert scrie o poezie aseptică, asintactică, sincopată, aleatorie, în care subiectul uman a devenit el însuși un obiect pe care cuvintele îl pot repera sa nu. În cazul altor promotori ai practicii semnificante, substanța subiectului se rezumă la un conflict al discursurilor despre om deja existente, se confundă cu un conglomerat de coduri, mesaje și elemente citaționale aflate într-o continuă stare de relativitate. Indeterminabil ca entitate preexistentă scriiturii, eul este, în ceea ce are el mai autentic, produsul acestei scriituri.

Astfel încît se poate spune, împreună cu Jean Louis Baudry, că poezia textuală este un tip de literatură în care „operele semnează nume", și nu invers. Subiectul uman devine în felul acesta nu doar un produs al limbajului, ci și un fapt de limbaj.

La baza ideologiei profesate de adepții scriiturii textuale e situată, în mod paradoxal, o convingere de natură antilogocentrică. Însă orice convingere antilogocentrică e un exces al logocentrismului. Demitizarea sensului și a cuvîntului, invalidarea ideii de simbolizare și reprezentare echivalează cu o eliberare a spațiului literaturii de cele mai redutabile și consistente tabuuri ale sale.

Ce ni se propune, în schimb? Nu alte raporturi între om și realitate, ci alte raporturi între om și limbaj, considerarea realului însuși ca un aspect al limbajului, ideea că orice semnificat primar este deja un semnificant secundar. Mistica sensului unitar și omogen cedează locul unei mistici a nedeterminării acestui sens, a permanentei sale deschideri și reformulări. Anti-logocentrismul nu este decît o formă de metalogocentrism.

POEZIA GRAMATICII. Pretenția adepților practicii semnificante de a ajunge la o transformare revoluționară a realității prin transformarea revoluționară a limbajului reprezintă o utopie ușor ridicolă. Ridicolul acestei pretenții e astăzi – cînd vechii promotori ai telquelismului și-au schimbat convingerile și identitatea – cu atît mai vizibil.

Și experimentaliștii italieni și cei francezi au avut însă meritul de a pune în stare de alarmnă – prin căutările lor uneori destul de plictisitoare – conștiința lingvistică și tehnică a autorului de literatură. Cerința dezideologizării limbajului, ideea scriiturii ca acțiune care modifică sensurile date, conceptul telquelist de text au condus la apariția, în interiorul genurilor literare, a unor forme mai dinamice, mai libere și mai autentice, întrucît mai conștiente de pericolul clișeizării lor retorice.

Metapoezia, poezia parodică și ironică, poezia jocurilor de cuvinte (Grupul *Oulipo*, Christian Morgenstern, Nicanor Parra, Șerban Foarță, Gheorghe Iova) nu pot fi discutate în afara conceptului de intertextualitate, în afara unui gust al ludicului și al explorării lingvistice, dus pînă la totala abandonare a celui care scrie atît în spectacolul cuvintelor trezite din letargia sensurilor lor uzuale cît și în spațiul ca și infinit al analogiilor culturale.

Se poate ajunge astfel și la o „poezie a gramaticii", a mecanismelor lingvistice producătoare de sens, cum se întîmplă cu germanul Helmuth Heissenbüttel, autorul unei suite de volume numerotate și intitulate invariabil *Textbuch*. Ce motivează existența unei astfel de poezii care pare să transforme în practică poetică achizițiile teoretice ale gramaticii generative și transformaționale? Iată două dintre explicațiile posibile:

1. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filosofică a ajuns acum la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseși, să elaboreze explorînd posibilitățile imanente ale limbii și să observe ce îi pot acestea oferi;

2. Atunci cînd reprezentarea extraliterară a condiției umane s-a fărîmițat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întîi să dezvolte [...] prin intermediul limbii această imagine.[41]

Dar cum mai este, în aceste condiții, poezia posibilă? Helmuth Heissenbüttel explică: „Poezia începe acolo unde încetează conținuturile. Poemul e un model molecular alcătuit din vocabule"[42].

Nu sîntem astfel departe de ideile lui Poe și Valéry privind matematica formală a scrierii unui poem, doar că în acest stadiu parasemantic rezultatul final care este poemul include în sine și complicatul proces al obținerii acestui rezultat.

Datele generale fiind în mare fixate, putem acum încerca și o scurtă caracterizare *in abstracto* a modelului poetic pe care îl avem în vedere aici.

Poezia lingvistică accentuează, uneori pînă la paroxism, două dimensiuni poetice fundamentale: raportul textului cu totalitatea limbajului și raportul textului cu propria sa natură. În privința primei coordonate, se poate spune că aspectele teoretice ale acestei poezii sînt cuprinse între procesul de anulare a mecanismelor gramaticale de bază și acțiunea de explorare exclusivă a acestor mijloace. Cazul Tzara și cazul Heissenbüttel. Cît despre mișcarea *lettristă*, ea reprezintă din punct de vedere lingvistic o aberație – altfel simpatică –, pentru că suspendarea lexicului înseamnă o suspendare a înseși ideii de limbaj verbal.

Structura retorică predilectă de manifestare a acestei poezii este *textul*, pe care autorii de la revista *Tel Quel* îl concep, cum am văzut, ca pe un text al tuturor textelor deja existente, ca pe o critică și deconstrucție a tuturor idiomurilor socio-culturale în vigoare. Se poate spune că, de regulă, textul nu urmărește să reprezinte nimic, că el nu caută să exprime ceva, pentru că reprezentarea și exprimarea sînt niște utopii metafizice ale literaturii, devenite necreditabile. Textul nu vrea să fie o formă literară între altele, el respinge atît retorica tradițională, cît și retorica modernă a literaturii, evită temele și subiectele date sau le parodiază și pastișează pînă la completa lor pulverizare.

Cea mai îndreptățită referință a poeziei lingvistice este propria ei dramă a devenirii și infinității sensului, adică *scriitura*. Raportul acestei poezii cu realitatea e fie suspendat de la sine, fie redus la punerea în corespondență și conflict a unei scriituri active și „transformatoare“ cu clișeele gîndirii și ale comunicării sociale. Poezia lingvistică este o poezie de concepte, sintagme și propoziții care trimit la alte concepte, sintagme și propoziții, în spatele cărora, în locul unui presupus real, se află tot o realitate verbală dată.

La fel, nu se poate vorbi în cazul acestei poezii despre o individualitate creatoare. Eul este conceput fie ca o pluralitate de identități de natură semiotică (*Tel Quel*), fie ca o „ficțiune gramaticală“ (Heissenbüttel). Ontologia e aici o altă dimensiune umană repudiată, suspectată de bovarism metafizic și compromis idealist. În ce măsură această poezie e compatibilă cu o viziune despre existența umană reală întemeiată pe alte valori decît cele invocate de obicei e greu de spus.

ÎN LOC DE CONCLUZII. Poezia lingvistică e caracteristică mișcărilor de avangardă și experimentale, ea nu are propriu-zis un destinatar real. Opoziția ei față de toate formele și ideologiile estetice date radicalizează funcționarea relației autor-cititor pînă la suspendare. Deposedat de obișnuințele sale de lectură, de convenția literară însăși, cititorul rămîne blocat în fața mesajelor poeziei lingvistice, întrebîndu-se în ce sens textul pe care îl are în față îl mai privește. Acest text i se prezintă ca farsă, joc, eroare, agresiune, dar nu ca operă. Destinatarul poeziei lingvistice nu este cititorul, ci literatura, poezia, limbajul

însuşi. Singurul în măsură să stabilească un contact real cu poezia lingvistică e cititorul care scrie, adică scriitorul. Poezia lingvistică este o poezie prospectivă. În mod firesc, orizontul ei de aşteptare e unul care nu aparţine prezentului receptării, ceea ce o face impermeabilă la gusturile şi exigenţele cititorului obişnuit.

Dar poate că inaderenţa cititorului la acest tip de „literatură" care ajunge să se îndoiască inclusiv de îndreptăţirea lingvistică a fiinţei sale de hîrtie se explică şi altfel, prin incapacitatea ontologică – şi aici se deschide ocazia şi a unei abordări psihanalitice – a acestui cititor de a-i accepta sfidările şi „iresponsabilităţile". Poezia lingvistică e poezia unor limite care pun sub semnul întrebării şi limbajul şi subiectul uman. E greu de spus la ce ne-ar putea folosi această constatare amară şi implacabilă a lui Michel Foucault:

> Faptul că literatura zilelor noastre este fascinată de fiinţa limbajului nu este nici semnul unui sfîrşit şi nici dovada vreunei radicalizări: este un fenomen care îşi trage seva dintr-o foarte vastă configuraţie, în care se desenează întreaga nervură a gîndirii şi a cunoaşterii noastre. Dar dacă problema limbajelor formale atrage atenţia asupra posibilităţii sau imposibilităţii de a structura conţinuturile pozitive, o literatură preocupată exclusiv de limbaj scoate în evidenţă, în vivacitatea lor empirică, formele fundamentale ale finitudinii. Ceea ce se face auzit dinlăuntrul limbajului experimentat şi parcurs ca limbaj, în jocul posibilităţilor sale încordate la maximum, este faptul că omul este „finit" şi că, ajungînd pînă la limita oricărei vorbiri posibile, nu în inima lui ajunge el, ci pe marginea a ceea ce îl mărgineşte: în acea regiune unde pîndeşte moartea, unde gîndirea se stinge şi unde promisiunea reîntoarcerii se îndepărtează la infinit.[43]

3. POEZIA REFLEXIVĂ

PURITATEA NEPERISABILĂ. Nicăieri nu a fost exprimat mai bine orizontul de existenţă al poeziei reflexive decît într-un studiu al lui Paul Valéry, intitulat *Poezia pură*, din 1927. Poezia pură sau poezia ermetică reprezintă gradul maxim pe care l-a putut vreodată atinge lirica mesajului reflexiv. Am văzut din discuţia de pînă acum că de la Novalis încoace, trecînd prin căutările simboliste şi suprarealiste, eforturile multor poeţi s-au concentrat pe voinţa desprinderii poeziei de realitatea imediată şi edificarea unui spaţiu verbal autonom, pur în sensul antireferenţialităţii şi al închiderii sale asupra propriei topografii semantice.

Prin creaţia lui Mallarmé, Trakl, Valéry, Saint John-Perse, Paul Éluard, Rafael Alberti, Guillén, Swinburne, Paul Celan, Stefan George, Pierre Emmanuel, Juan Ramón Jiménez, Garcia Lorca, Quasimodo, Ungaretti, Gottfried Benn, Wallace Stevens, René Char, Ion Barbu şi mulţi alţi poeţi moderni acest spaţiu există şi fascinează în continuare. Totuşi, nu putem să nu remarcăm încă o dată faptul că pentru mulţi critici şi teoreticieni de astăzi acesta pare şi singurul spaţiu în care

poezia se afirmă plenar şi profund, apropiindu-se astfel de propria sa esenţă, şi că prin această reducţie sînt lăsaţi în afara modelului liricii moderne o mulţime de alţi poeţi, nu mai puţin valoroşi decît cei amintiţi înainte, dar care înţeleg cu totul altfel poezia.

Despre prejudecata critică a existenţei unei esenţe a poeziei am mai vorbit şi ar fi inutil să reluăm aici argumentele *pro* sau *contra*. Observaţia că punerea semnului egalităţii între poezie şi lirism, metaforă, magie sonoră, sugestie, ambiguitate, metafizică orfică etc. conduce la o restrîngere intolerabilă a spaţiului discursului poetic a fost făcută de nenumărate ori în cuprinsul acestei cărţi.

Trebuie însă să recunoaştem că la această situaţie nu s-a ajuns nici prin fraudă estetică, nici prin demagogie teoretică, nici printr-o politică axiologică opresivă în raport cu alte valori. Pur şi simplu, prin propria sa putere de atracţie, felul în care Poe, Baudelaire şi Mallarmé au gîndit forma şi funcţiile poeziei în lumea modernă s-a impus ca un model ideal, cu o valoare absolută şi de o perenitate garantată. Considerarea poeziei reflexive drept singura formă autentică şi profundă de poezie îşi are deci raţiunile ei, şi limpezi şi obscure, şi idealiste şi întemeiate pe realitatea faptelor, aproape imposibil de surmontat.

Ca să putem explica şi înţelege aceste raţiuni, e nevoie să ne oprim în continuare asupra textului lui Valéry despre poezia pură.

Descoperim în acest foarte concentrat studiu teoretic o concepţie despre spaţiul şi limitele ideale ale poeziei atît de logică şi de bine argumentată, încît ea poate fi îmbrăţişată, fără nici o rezervă, de toţi adepţii esenţei lirice. Observaţia de la care porneşte Valéry e următoarea:

> Ori de cîte ori vorbirea arată o *anumită abatere* faţă de expresia cea mai directă, adică *cea mai insensibilă* a gîndirii, ori de cîte ori aceste abateri fac să presimţi, într-o oarecare măsură, o lume de raporturi deosebită de lumea pur practică, noi concepem mai mult sau mai puţin clar posibilitatea de a mări acest domeniu de excepţie şi avem senzaţia că prindem fragmentul unei substanţe nobile şi vii care este, poate, susceptibilă de dezvoltare şi de cultivare, şi care, dezvoltată şi utilizată, constituie poezia ca efect al artei.[44]

Premisele acestor distincţii sînt limpezi: lumea practică este o lume apoetică. Această lume se întemeiază pe valorile expresiei directe şi ale „gîndirii insensibile“, care nu e aptă de acte gratuite de contemplaţie. Poezia începe să existe o dată cu posibilitatea sustragerii eului faţă de aceste determinări ale lumii contingente. Sustragerea se manifestă în limbaj, prin abaterea de la formele comune ale comunicării. Cu cît abaterea va fi mai mare, cu atît se pătrunde mai adînc în spaţiul de excepţie al poeziei, guvernat de legile artei şi manifestîndu-se printr-o substanţă (de viaţă?) şi autentică şi superioară.

Nu vreau să mai revin aici asupra ideii că poezia e o vorbire deviantă faţă de codul limbii obişnuite. I-am acordat atenţia cu diverse alte ocazii. Trebuie totuşi să observăm că problema abaterii comportă

două aspecte diferite care, de cele mai multe ori, sînt tratate ca şi cum ar fi vorba doar de unul singur. Dincolo de îndepărtarea limbajului poeziei de la o normă de inteligibilitate imediată (normă care, după părerea lui Valéry, se recomandă prin caracterul său perisabil), e nevoie să avem în vedere şi o abatere a atenţiei poetului de la lumea empirică, socială şi temporală, şi concentrarea ei asupra unui spaţiu de raporturi neperisabile, cel artistic, în care se desfăşoară existenţa sa sensibilă şi mentală.

Atenţia poetului fascinat de puritatea rostirii nu mai este reţinută de conţinuturile lumii reale, ci de obiectele, situaţiile şi relaţiile pe care le produce, în cadrul acestei rostiri, funcţionarea limbajului său autonom. Ceea ce se obţine în felul acesta în planul artei este – după opinia lui Valéry – un simulacru al acelor raporturi speciale (la care se poate ajunge prin contemplaţie şi intuiţie) pe care omul le stabileşte, în stările sale de graţie, cu lucrurile şi fiinţele, în planul vieţii imediate.

Poezia este corespondentul neperisabil al stărilor şi emoţiilor poetice posibile uneori în viaţa practică şi mai întotdeauna în spaţiul visului. Aceste stări şi emoţii sînt caracterizate prin aceea că tind „să ne dea sentimentul unei iluzii sau iluzia unei lumi (a unei *lumi* în care evenimentele, imaginile, fiinţele, lucrurile, dacă se aseamănă cu cele care populează lumea obişnuită, sînt, pe de altă parte, într-o relaţie inexplicabilă, dar intimă, cu ansamblul sensibilităţii noastre)“[45]. Inexplicabilă, cum pare să fie, această relaţie se manifestă printr-un proces de „muzicalizare“: obiectele şi fiinţele din viaţa reală, transformate în simulacrele lor (verbale) din spaţiul artei, „au devenit rezonante una prin cealaltă şi parcă acordate cu propria noastră sensibilitate“[46].

SENSIBILITATEA GUVERNATĂ DE LIMBAJ. Se poate imediat observa că explicaţia pe care o dă Valéry motivaţiilor şi implicaţiilor actului poetic nu este inedită. Avem aici de a face cu o reluare a teoriei corespondenţelor baudelairiene (nici aceasta o teorie originală), a cărei validitate a fost mutată din planul ontologiei metafizice în cel al psihologiei artistice. Faptul e grăitor, pentru că el demonstrează, încă o dată, fără drept de apel, că poezia reflexivă e o poezie susţinută de o ideatică omogenă şi coerentă.

Această ideatică are la bază principiul unei rezonanţe vitale a naturii umane cu „misterul“ lumii, principiu pe care îl regăsim şi în extazele mistice, în intuiţionismul filosofic, în teoria antică a poeziei ca manifestare orfică. Faptul că un contemporan al lui Paul Valéry, abatele Henri Brémond, a putut propune o teorie a poeziei analogă relaţiei mistice[47] e, pe undeva, în firea lucrurilor. Însă, pînă la urmă, toată problema e aceea a modului de exprimare a acestei rezonanţe vitale dintre om şi univers/divinitate. Puritatea relaţiei nu intră aici în discuţie, putem porni de la premisa că ea se poate oricînd realiza,

indiferent de condiţii, în toată autenticitatea ei. Dar cum poate fi comunicată această autenticitate care nu poate avea decît o întemeiere inefabilă, de natură revelatorie?

Numai prin compromis. Poezia e un fapt de limbaj şi puritatea intuiţiilor şi actelor contemplative care-i constituie substanţa nu poate fi cu adevărat pusă în termeni decît prin apel la un limbaj el însuşi purificat de toată zgura utilizărilor sale perisabile, contingente.

Mai mult decît atît, acest limbaj ar trebui să poată deveni o realitate mai degrabă muzicală decît gramaticală, pentru că poezia pură obligă – pentru a putea comunica ceea ce are de comunicat – la instituirea unei semantici fonetice sau a unei acustici semantice pe care nu le mai întîlnim în nici un alt limbaj. Este lucrul acesta cu putinţă? Sigur că nu, pentru că puritatea lirismului e doar o aspiraţie ideală a poeziei, fapt pe care Valéry însuşi îl recunoaşte:

> Dacă această problemă paradoxală s-ar putea rezolva în întregime, adică dacă poetul ar ajunge să construiască opere în care n-ar mai apărea nimic din ceea ce este proză, poeme în care continuitatea muzicală nu ar fi niciodată ruptă, în care relaţiile semnificaţiilor ar fi ele însele perpetuu asemănătoare raporturilor armonice, *în care transmutarea gîndurilor unele într-altele ar părea mai importantă decît orice gîndire,* în care jocul figurilor ar conţine realitatea subiectului, – atunci am putea vorbi de *poezie pură* ca despre un lucru existent.[48]

Desfăşurată în special la nivelul formelor de manifestare şi organizare a limbajului poetic, discuţia lui Valéry poate părea unilateralizatoare. Aprecierile sale asupra atitudinii poetice faţă de elementele vieţii ne lasă, totuşi, să înţelegem că poezia, ca şi adevărata stare (mistică) de comuniune cu lumea, au rostul de a figura un fel de cunoaştere armonică, prin revelaţie, atît a individualităţii poetice, cît şi a exteriorităţii sale.

Poezia pură este o poezie *absolută* „şi ar trebui să înţelegem aceasta în sensul unei căutări a efectelor rezultate din relaţiile cuvintelor sau mai degrabă din relaţiile rezonanţelor cuvintelor între ele, ceea ce sugerează, în fond, *o explorare a întregului domeniu al sensibilităţii care este guvernat de limbaj*"[49].

Ideea că explorarea sensibilităţii şi a limbajului sînt, în ciuda diferenţei lor de natură, demersuri consubstanţiale, ce nu pot fi realizate decît în cadrul unei unice acţiuni de cunoaştere, este extrem de preţioasă. Ea ne ajută să înţelegem şi mai bine de ce poezia reflexivă este un spaţiu al unei duble oglindiri: a individualităţii în propria sa subiectivitate şi a limbajului în sinele său poetic.

În ce priveşte tipul de individualitate propriu acestei poezii, avem la dispoziţie un fragment al lui Valéry în care descoperim o definiţie care nu mai are nevoie de nici un comentariu. În punctul de plecare al operei poetice se află un eu pur care sublimează totul, inclusiv biografia celui care scrie:

Nu m-am referit niciodată – arată poetul – decît la *Eul* meu *Pur*, prin care înțeleg absolutul conștiinței: operația unică și uniformă de a se elibera în mod automat de tot, și în acest tot figurează chiar persoana noastră, cu istoria, particularitățile, puterile ei diverse și complezențele proprii. Compar bucuros acest *Moi Pur* cu acel prețios *zéro de l'écriture* al matematicii...[50]

Eul poetic pur, individualitatea subiectivă ireductibilă devine astfel o oglindă a conștiinței în care este proiectată realitatea limbajului. Problema poeziei reflexive îmbracă simultan două aspecte: ea nu poate deveni ontologică decît în măsura în care a fost pusă în termeni lingvistici și nu poate fi rezolvată lingvistic fără apel la armătura ei ontologică. Poemul modern este un obiect în sine, așa cum susțin Mallarmé, Gottfried Benn, Ungaretti și Valéry însuși, pentru că și ceea ce-l face posibil – revelația epifanică a raporturilor speciale, sustrase temporalității, dintre subiectul uman și lume – reprezintă tot o stare în sine, închisă în propria ei metafizică.

SISTEMATIZARE. Datele culese din citatele anterioare și din considerațiile ce le-au însoțit pot fi acum sistematizate. Căci dacă îi vom da dreptate lui Paul Valéry, spunînd că poezia pură este, la urma urmelor, ceva imposibil în realitate, va trebui, totuși, să admitem că poezia reflexivă este cea mai îndreptățită formă de aspirație a lirismului spre descoperirea substanței sale absolute.

Care sînt nivelele, mijloacele, modalitățile prin care se afirmă această aspirație?

Poezia reflexivă înseamnă o îndepărtare a limbajului poetic de norma comunicării uzuale dusă pînă în punctul în care însăși garanția lingvistică a acestei îndepărtări devine obiect de meditație. Plecînd de la cuvinte în înfățișarea lor obișnuită, ajungînd la formele pure (metaforice, geometrice, metafizice etc.) ale rostirii, poezia reflexivă întîlnește implacabil, în drumul ei, tăcerea, neantul, indicibilul, limite pe care nu se mulțumește doar să le identifice, ci pe care se simte de multe ori obligată și să le facă palpabile, integrîndu-le în chiar substanța sa.

Poezia reflexivă marchează și un refuz îndîrjit al tuturor aspectelor vieții practice. Ea disprețuiește realismul, socialitatea, colocvialitatea, biografia, materia lucrurilor, sentimentele și senzațiile în manifestarea lor empirică, circumstanțială. Fiind o poezie anti-realistă, poezia reflexivă e și o poezie impersonală, ostilă, arogantă, învăluită în răceala și misterul propriei sale unicități.

În sensul acesta, se poate într-adevăr spune că această poezie nu e făcută pentru a comunica, pentru că ea nu e făcută pentru a se deschide în vreun fel spre exterior. Rațiunea existenței sale se află depozitată în etanșietatea propriului ei limbaj, natura ei ermetică fiind adevărata ei natura fiziologică. Despre o fiziologie propriu-zisă a acestei poezii nu se poate însă vorbi. Vasele ei de sînge nu se văd, anatomia sa organică e ascunsă, pentru că tensiunile ei esențiale rezultă

din operațiile de eviscerare și dematerializare a datelor primare ale „inspirației", inclusiv prin purificarea acustică a cuvintelor din care trebuie să dispară toate zgomotele realului. Poezia reflexivă e obsedată de muzică. Ea devine un spațiu în care cuvintele își pierd conturul, intrînd în rezonanțe reciproce, în care sensurile manifestă tendința de a se topi într-o unică realitate semantică obscură, armonică sau dizarmonică.

Această realitate semantică e una a stărilor interioare, a unei subiectivități fascinate de propria ei unicitate, pentru care formele metaforice ale limbajului nu sînt niciodată satisfăcătoare, pentru că ele nu pot deveni suficient de subiective. Iată de ce mesajele poeziei reflexive sînt întotdeauna dificile, încifrate, absconse și de ce ea pare destinată exclusiv unui cititor dacă nu educat, cel puțin capabil de acte de contemplație metafizică, prin abstragerea din contingent și din raționalitatea limbajului imediat.

Am încercat să ating în acest scurt rezumat toate cele cinci dimensiuni fundamentale ale poeziei. Să facem în continuare efortul de a le privi cu și mai multă atenție, valorificînd, în măsura posibilului, și unele observații de detaliu acumulate în capitolele anterioare.

Poezia reflexivă este o formă lirică închisă. Această închidere nu poate fi gîndită și analizată în afara ideii de subiectivitate. Ne aflăm în spațiul unei individualități narcisiste și egocentrice care încearcă să ajungă la propria identitate prin coborîrea spre straturile tot mai adînci ale interiorității, ceea ce înseamnă și o distanțare din ce în ce mai pronunțată a limbajului poeziei de formele transparente ale limbajului public.

Într-un capitol anterior am arătat că există mai multe straturi ale sinelui și că procesul de constituire a subiectivității ca dimensiune specifică omului lumii moderne echivalează cu operația progresivă de descoperire și configurare a acestor straturi. Am vorbit despre o subiectivitate transcendentală, mistică, metafizică, simbolică, infrapsihică, transrațională. Distincțiile mele nu au avut pretenția unei sistematizări definitive sau a epuizării formelor posibile. Cu siguranță că putem vorbi și despre alte nivele ale subiectivității.

Să consemnăm însă și următorul paradox al poeziei reflexive: organizarea interioară a eului e, în cazul ei, simultan, și o formă de organizare exterioară a lumii. Existența implică cunoașterea. În poezie ontologia și gnoseologia sînt aspecte care nu pot fi gîndite separat decît teoretic, în operațiile de interpretare pe text. Mai ales în cazul poeziei reflexive e nevoie să scoatem în evidență nonperinența dualismului eu – lume. În acest spațiu, căutarea de sine a eului se confundă, în cele din urmă, cu aspirația lui de a se contopi cu o instanță exterioară (Dumnezeu, Natura, *Logos*-ul, inconștientul colectiv etc.), anistorică și atemporală. Căutarea de sine echivalează, prin urmare,

cu dorința descoperirii unei esențe ascunse a existenței, cu funcție de factor motivant al întregului demers poetic.

Un alt aspect încă insuficient de bine clarificat e acela al impersonalității eului care se afirmă în spațiul poeziei reflexive. Acest eu devine impersonal nu pentru că el ar urmări să-și pună sub semnul întrebării ireductibilitatea, ci pentru că el încearcă să se desprindă de condiționările empirice ale biograficului și contingentului. Eul acesta e impersonal, în măsura în care el a devenit artistic, în sensul distincției lui Proust. E impersonal pentru că e esențial. E obiectiv în sensul realismului filosofic care postulează, dincolo de ceea ce putem vedea și simți, o lume de esențe transempirice, la care nu se poate ajunge decît prin descoperirea unui limbaj originar, al perfectei corespondențe semn – obiect.

Dar obiectivitatea aceasta a eului poetic e, pe de altă parte, tot ce poate fi mai străin cititorului – un *outsider* prin definiție al textului. În mod normal, această obiectivitate e o obiectivitate secretă, care nu poate fi atinsă oricum, pe care nu o poate atinge oricine, la care nu se poate ajunge decît printr-un demers interior deosebit de exigent. În ce-l privește pe creatorul de poezie, el nu cunoaște de la bun început locul și forma acestei obiectivități esențiale și de aceea discursul lui devine un mijloc de a o căuta și descoperi.

Putem acum discuta și problema imaginației, a fanteziei creatoare (în sensul lui Coleridge) sau dictatoriale (în sensul lui Hugo Friedrich). Lirica reflexivă e circumscrisă unei ontologii ideale, utopică și proiectivă începînd chiar cu datele ei fundamentale. Imaginația și fantezia sînt soluții textuale, care nu modifică realul ci atitudinea subiectului față de real.

Autoiluzionarea e deliberată și aici ar trebui să observăm încă o dată că singură poezia lui Rimbaud din *Iluminări* e o poezie a unei ontologii reale, pentru că, înainte de a se manifesta lingvistic, ea se manifestă psihic și corporal, fiind expresia textuală a halucinației, și nu a imaginației. Suprarealismul e deja un compromis între limbaj și subconștient, pentru că el interpretează subconștientul după modelul limbajului.

Cît despre ideea lui Gottfried Benn că poezia modernă e „încercarea artei de a se trăi pe sine“ ca pe un nou conținut, promovînd, într-o lume lipsită de transcendență, „transcendența plăcerii creatoare“, aceasta e recunoașterea finală a unui eșec. Idealismul imaginației nu duce nicăieri, imaginația nu poate produce decît artă, poezie, o lume de cuvinte. A fost nevoie de mai bine de o sută de ani de căutare disperată a unei soluții existențiale, pentru a se înțelege în cele din urmă că premisa romantică a unei lumi *reale* la care se poate ajunge prin imaginație și fantezie e o premisă falsă, pur artistică.

POEZIA ŞI GNOZA. Să vedem mai îndeaproape ce înseamnă aici „pur artistic". Am ajuns într-un punct în care nu mai putem evita apropierea poeziei de gnoză, cabală şi alchimie.

Gnoza e o formă de cunoaştere care încearcă să se sustragă atît pozitivismului raţional al ştiinţelor, cît şi dogmelor religioase ale credinţei, pornind, totuşi, de la o premisă mistică, anume aceea că lumea e forma încifrată a lui Dumnezeu şi că aceeaşi încifrare caracterizează şi limbajul uman, în el aflîndu-se ascuns logosul primordial. Drumul cunoaşterii ar fi acela de la descifrarea limbajului la descifrarea lumii. Or, privite din exterior, de pe poziţia cititorului, toate aceste eforturi de căutare a limbajului divin în substanţa încifrată a limbajului comun – eforturi vizibile în scrierile lui John Dee, Jakob Böhme, Athanasius Kircher, Raymundus Lullus şi alţii[51] –, se constituie într-un metalimbaj ermetic, opac, reprezentînd el însuşi o formă încifrată.

Poezia reflexivă se află, şi ea, exact în această situaţie. Mijloacele ei lingvistice sînt şi mijloacele gnozei. Metafora şi simbolul nu aparţin doar poeziei, ci oricărei forme de cunoaştere. Poate că singura deosebire de esenţă dintre gnoză şi poezie e aceea că în timp ce prima aspiră să fie o adevărată ştiinţă care trece dincolo de subiect, cea de-a doua vrea să rămînă o pură ştiinţă a subiectului, devenind, în acelaşi timp, şi o ştiinţă a limbajului subiectiv.

Acest limbaj înseamnă în mod deliberat metaforă, simbol, viziune, hiperbolă, ambiguitate, plurisemantism, pentru că potenţele gnostice ale limbajului se află ascunse prin definiţie în conotaţiile sale şi nu în aspectele sale denotative care, teoretic cel puţin, reprezintă valorile tuturor. Dar acest limbaj mai înseamnă şi muzică, incantaţie, magie sonoră, vrajă semantică, pentru că el nu este un limbaj raţional. Nu raţiunea e aceea care asigură mijloacele de acces la esenţe.

Aici apare încă o deosebire importantă a poeziei faţă de gnoză, pentru că gnoza, chiar dacă bazată pe revelaţie, se doreşte o întreprindere sistematică, riguroasă, coerentă. În cazul poeziei, putem vorbi cel mult despre o coerenţă a subiectului care se caută şi se descoperă, într-o sistematică a imprevizibilului şi într-un plan de valori simbolice de extracţie personală.

Dar poezia e supusă unui dublu scop: ontologic şi artistic. Motivarea actului de întemeiere a subiectului se leagă inextricabil de motivarea limbajului prin care acest subiect se face cunoscut. Şi dacă la început (în romantism, simbolism şi ermetismul mallarméean) limbajul e motivat în sens gnostic, cu timpul motivarea devine o simplă problemă artistică.

Felul în care înţelege poezia Valéry nu are legătură cu gnoza, ci cu estetica. Dacă starea primordială a limbajului şi puterea orfică a cuvintelor nu mai pot fi redobîndite, cel puţin poezia poate oferi iluzia acestei regăsiri.

Dacă poezia nu-l poate conduce pe cititor la revelaţie, cel puţin ea îi poate oferi acestuia iluzia unui spaţiu al revelaţiei posibile. Iată în ce constă aspectul sărbătoresc al limbajului poeziei: în caracterul său iluzoriu (lipsit de realitate dar creator de iluzie), teatralizat, spectacular.

DISTANŢAREA ŞI ÎNCHIDEREA. Mobilizarea procedeelor fonetice, morfologice, sintactice şi semantice – cele existente şi cele inventate – şi relaţionarea lor în cadrul aceluiaşi text transformă limbajul poetic într-un spectacol prezentat ca atare. Acest spectacol presupune o anume regie, un joc al elementelor aduse în scenă, conştiinţa faptului că el este cu adevărat un spectacol avîndu-şi explicaţia în sine. Limbajul poeziei ajunge astfel la autocontemplaţie. Mecanismele sale, distincte de mecanismele vorbirii uzuale, l-au transformat într-un fel de maşinărie semantică autonomă, autosuficientă.

Dacă ontologia pură nu este cu putinţă, atunci este cu putinţă frumuseţea pură. Ne reîntoarcem astfel la textul lui Valéry. Subiectul pe care îl are în vedere poetul francez este subiectul guvernat de limbajul poeziei. Arta pentru artă e un principiu pe care poezia reflexivă şi l-a însuşit şi-l respectă. Ea este un simulacru abstract al realităţii şi, prin urmare, o realitate în sine, avîndu-şi propria ei frumuseţe de obiect unic. Consideraţiile lui Valéry din articolul examinat mai înainte pot fi acum completate cu aceste distincţii, care le nuanţează:

> Ceea ce este făcut din *elemente frumoase* şi numai din astfel de elemente, aceasta este poezia.
>
> Dar ce sînt aceste elemente? Sînt elementele din limbaj care *din ele însele se regenerează şi sînt reexcitate* de propriul lor efect. Astfel, sensul cuvintelor care le compun nu anulează figura acestor cuvinte – Iată, între paranteze, de ce obscuritatea şi poezia au astfel de raporturi. Ce este obscur? Dacă nu discursul care creează dificultăţi pentru a dispărea în faţa semnificaţiei sale.
>
> Un vers frumos se respune el însuşi şi rămîne parcă îmbinat cu sensul, pe jumătate preferabil acestuia – fără încetare origine a lui.
>
> Aceste elemente frumoase sînt, din punct de vedere energetic, ca şi complete (instabile) prin intermediul unui sistem uman...
>
> Să uimeşti, să provoci, să sporeşti – să te regenerezi – să închizi dorinţa pe care ai deschis-o şi să redeschizi această dorinţă...[52]

Putem acum vedea că două sînt mişcările fundamentale care premeditează existenţa poeziei reflexive: distanţarea şi închiderea. În cadrul acestor mişcări apare implacabil şi problema cititorului. Îndepărtarea poeziei faţă de limba comună poate deveni atît de pronunţată, încît ea să ajungă deţinătoarea nu doar a unui vocabular aflat dincolo de dicţionare, într-un spaţiu al conotaţiei ireductibile, ci şi a unei gramatici secrete, ermetice. Se ajunge astfel la situaţia în care codul poetic nu mai poate fi abordat graţie unor deprinderi prealabile de lectură, bazate pe funcţionarea codului lingvistic general. Cititorul e

complet dezarmat. El are nevoie de două chei de lectură: una gramaticală, care să-i dea sentimentul că descifrează corect textul pe care îl are în față, şi alta ontologică, prin care să poată intra în rezonanță cu mesajul transmis.

Cum pot fi dobîndite aceste chei? Prin familiarizarea cu scopurile şi formele acestei poezii, prin educație şi cultură poetică, dar, mai ales, prin practica unei lecturi de abandonare în voia textului, acentuînd emoția în dauna înțelegerii. Toate aceste elemente nu sînt însă suficiente. Buna funcționare a poeziei reflexive pretinde instituirea între text şi cititor a unui filtru de protecție: comentariul hermeneutic. Mai mult decît în celelalte cazuri, poezia reflexivă îşi dublează existența printr-o explicație. Această manifestare a sensului în dublu plan (poetic şi critic) e normală. Fiind o poezie literală dezvoltată în regimul conotației, poezia reflexivă nu poate spune decît ceea ce spune. Ea nu poate fi tradusă într-un alt limbaj, dar ea poate fi recreată, retrăită. Şi atunci rolul textelor explicative şi hermeneutice e acela de a reconstitui treptele succesive ale experienței poetice originare.

Închisă prin toate mijloacele asupra popriei sale naturi, poezia reflexivă devine spațiul de afirmare a unor mesaje în permanență deschise. Ea îşi bazează existența pe sensuri deliberat incontrolabile, pe efectele iraționale ale substanței sale sonore. Ea este – cum spunea cu o altă ocazie Valéry – „o ezitare prelungită între sunet şi sens"[53].

Această afirmație trebuie înțeleasă şi astfel: poezia reflexivă e fascinată atît de rigorile acustice ale versificației, cît şi de libertățile expresive ale textului de tip *discursus*. Îndoită fascinație care explică frecventa manifestare în spațiul acestei poezii a unei tensiuni irezolvabile: aceea dintre armonia formei şi disonanța conținutului. Structura liricii moderne – considerînd că poezia reflexivă corespunde, cu mici excepții, modelului propus de Hugo Friedrich în cartea sa – e contradictorie şi paradoxală. Ea caută totalitatea în cadrul unei poetici a fragmentării, speră să ajungă la adevărata natură a limbajului prin intermediul unor tehnici retorice perefect controlate, vrea să exprime prezentul unei stări, al unui sentiment sau al unei intuiții în tipare sustrase prezentului, reprezintă o formă de artă care ar dori să fie o formă de existență.

4. Poezia tranzitivă

CÎTĂ DREPTATE ARE ELIOT?

Orice revoluție în domeniul poeziei poate fi, şi uneori poate anunța, o revenire la limba vorbită. Aceasta e revoluția pe care a propovăduit-o Wordsworth în prefața lui şi avea dreptate: dar aceeaşi revoluție a fost realizată, cu un secol înainte, de către Oldham, Waller, Denham şi Dryden; şi aceeaşi revoluție a urmat cu un secol mai tîrziu. Cei care vin după revoluție dezvoltă noul idiom într-o direcție sau alta; îi dau

lustru sau îl perfecţionează; între timp limba vorbită continuă să se schimbe şi limbajul poetic se demodează. [...] Nici o poezie nu are, desigur, un limbaj identic cu acela pe care poetul îl vorbeşte şi îl aude, dar trebuie să fie într-o astfel de legătură cu limba vorbită a timpului, încît cel care o ascultă sau o citeşte să poată spune: „aşa ar trebui să vorbesc dacă aş şti să vorbesc poetic".[54]

Făcînd parte dintr-un eseu al lui T.S. Eliot din 1942, intitulat *Muzica poeziei*, aceste constatări – adevărate doar pe jumătate, cum voi încerca să dovedesc mai departe – se pot constitui într-o bună ocazie pentru recapitularea sintetică a trăsăturilor poeziei tranzitive, aşa cum au fost ele evidenţiate pînă acum. Să observăm mai întîi că părerile lui Eliot contrazic concepţia despre regimul de existenţă al limbajului poetic pe care o susţine Valéry în studiul examinat anterior. Putem spune, fără nici o ezitare, că toate formele istorice de poezie manifestă la un moment dat dorinţa de a se apropia de limba vorbită?

Am arătat în cîteva rînduri că poezia modernă e obsedată şi de o transformare radicală a codului lingvistic general, urmărind să dobîndească pentru discursul poetic o altă gramatică, un alt tip de spunere decît cele îndeobşte utilizate. Faptul acesta se petrece printr-o distanţare programatică de comunicarea uzuală. Am văzut că tot ceea ce spune Valéry despre poezia pură nu are nici o legătură cu această comunicare, ceea ce nu face ideile sale mai puţin revoluţionare.

Vorbind în eseul său despre revoluţia poetică a limbajului, T.S. Eliot ar trebui să susţină punctul de vedere al unui poet modern în cunoştinţă de cauză, care ştie adică şi cum gîndea Mallarmé poezia şi ce au urmărit prin manifestele şi textele lor poetice futuriştii, dadaiştii şi suprarealiştii. Se pare că în nici un caz ei nu au urmărit o reapropiere a poeziei de limba vorbită. Sigur că Eliot cunoştea bine şi principiile imagismului şi gîndirea teoretică a lui Pound – debitoare ideii că poezia nu se poate naşte decît din humusul viu al limbii –, la care parţial a şi aderat, dar observaţiile lui reproduse mai sus nu au deloc un aer *pro domo sua*. Ele nu se constituie într-un argument pentru propria sa poezie, ci par afirmate cu toată obiectivitatea.

Unde greşeşte atunci T.S. Eliot? În ce măsură are el dreptate?

E posibil ca afirmaţiile sale să se dovedească valabile raportate doar la spaţiul poetic englez şi american, aparţinînd unei culturi prin definiţie mai pragmatică, mai empirică, mai puţin sofisticată metafizic. Pe de altă parte, trebuie să observăm că apropierea poeziei de limba vorbită nu este decît rareori o revoluţie dar întotdeauna o mişcare firească. Există un spirit al limbii, un standard semantico-sintactic determinat istoric, specific oricărei colectivităţi umane, de care poezia nu poate face abstracţie, oricît de pure ar fi idealurile ei.

Chiar dacă animată de voinţa unei nete separări de vorbirea comună, pentru a nu rămîne din punct de vedere lingvistic anacronică, poezia e obligată să se supună acestui standard. Iată ce spune Mikel Dufrenne:

Nici cuvîntul, nici gîndirea nu se află vreodată în stăpînirea totală a limbajului; şi chiar dacă limba nu evoluează decît în măsura în care e vorbită, ea păstrează în fiecare moment din evoluţia sa o autonomie suverană pe care orice vorbitor o recunoaşte implicit. Iată de ce limba reprezintă un destin şi pentru poezie: orice libertăţi şi-ar permite poetul, el e mereu în plinul limbajului şi vom vedea că strădania sa vizează mai curînd să restaureze demnitatea iniţială a limbajului, lăsîndu-i iniţiativa, decît să-l ţină în stare de supunere ca pe o unealtă.[55]

Poate că acesta e adevărul pe care îl are în vedere şi Eliot în observaţiile sale, deşi fragmentul citat mai sus pare să spună mai mult decît atît. Pentru că poetul englez nu vede în apropierea de limba vorbită un necesar proces de depoetizare a vocabularului poeziei în vederea recuperării unor funcţii ale sale pe care orice retorică ajunge să le oculteze, ci doar o modalitate de păstrare, într-un limbaj mai proaspăt, a trăsăturilor sale specifice.

Aceasta înseamnă, totuşi, că revoluţia propovăduită de Wordsworth nu a fost realizată cu un secol înainte şi de Dryden. Pe Wordsworth nu l-a interesat doar modificarea limbajului, atins de artificialitate şi manierism, al poeziei vremii sale. Prefaţa sa aduce o fundamentală răsturnare de concepţie asupra poeziei şi acelaşi lucru e valabil şi pentru prefaţa lui Whitman la volumul *Fire de iarbă*. Cele două texte programatice pun în discuţie şi problema reprezentării realităţii, şi condiţia subiectului poetic şi relaţia poeziei cu cititorul. E vorba aici de o nouă viziune asupra scopurilor poeziei, nu de o simplă înlocuire a unui instrumentar poetic sau altul.

În ce priveşte viziunea lui Eliot despre propria sa poezie, aceasta e departe de ideea tranzitivităţii actului poetic. Eliot este, într-adevăr, adeptul unei poezii conduse pe făgaşul unei gramatici normale, în directă legătură cu limba vie a comunicării zilnice, însă mai departe totul e gîndit în regimul psihic şi semantic al „corelativului obiectiv", care obscurizează limbajul, în loc să-l facă mai transparent.

În sfîrşit, trebuie să recunoaştem că poezia lui Wordsworth se află mult sub nivelul intuiţiilor sale teoretice şi că faptul acesta îl face insuficient de convingător, apropiindu-l de ceilalţi poeţi ai discursului direct care i-au premers. Să remarcăm şi că intuiţiile sale din celebra prefaţă sînt exprimate în forme prea generale, după o logică şi într-o sintaxă destul de capricioase şi lipsite, pe alocuri, de necesarele nuanţări, ceea ce, în timp, le-a micşorat puterea de penetraţie.

În ce-l priveşte pe Whitman, situaţia e şi mai grăitoare, pentru că aserţiunile sale teoretice îmbracă nu o dată forme poetice şi ele se topesc în pasta unui discurs de factura poemului în proză, fapt care le face cu atît mai irelevante. În acest punct sîntem obligaţi să recunoaştem că propoziţiile lui Novalis şi Poe, Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé au avut o forţă de impact mult mai mare în spaţiul teoretic al poeziei reflexive, şi asta începînd chiar de la felul în care ele au fost formulate.

Un alt adevăr mai e şi acela că fizionomia poeziei tranzitive devine pregnată abia astăzi, în contextul evidentei epuizări a substanţei şi

formelor modelului poetic descris în subcapitolul anterior. Dată fiind această situație, prefața lui Wordsworth rămîne un text fundamental pe care teoria actuală a poeziei e obligată să-l redescopere și să-l regîndească. Textele lui Whitman pretind și ele o nouă lectură, și asta chiar în contextul teoriilor postmoderne despre poezie. Dacă e adevărat că postmodernismul înseamnă, într-un sector al lui, și miza pe valorile individualității obiective, pe autobiografie și experiența directă, pe simplificarea formelor și renunțarea la retorică, atunci poezia tranzitivă nu poate fi eliminată din discuțiile despre poezia momentului actual.

MENTALITATEA TRANZITIVĂ. Istoria poeziei tranzitive coboară – s-a văzut asta – pînă la începuturile secolului trecut. E vorba de o istorie ocultată de romantism, simbolism și suprarealism – forme diferite, evolutive ale unei mentalități poetice pe care am numit-o aici reflexivă. Această mentalitate s-a afirmat cu atîta spectaculozitate și amploare, încît trăsăturile sale au ajuns sinonime cu însăși ideea de poezie, întreținînd și mitul unei esențe a poeziei.

Am arătat în partea liminară a acestei cercetări că acest mit presupune – așa cum se întîmplă cu orice mit – ignorarea caracterului istoric al faptelor estetice. Mai departe, am făcut constatarea că încă de la începuturile modernismului a existat și o mentalitate poetică subterană, antisimbolică și antimetafizică, implantată în prezent și istorie și preocupată de apropierea de cititor și de problemele omului comun. Am încercat într-un capitol separat să evidențiez principalele ei momente, unele programatice, altele mai puțin, să-i prezint acolo pe cîțiva dintre poeții care mi s-au părut mai reprezentativi.

Selecția acestor autori, ordonarea subcapitolelor care le-au fost dedicate au urmărit diacronic să arate că există o mentalitate tranzitivă unitară, coerentă, bazată pe principii recurente și construindu-și spații tematice și stilistice în care Bacovia se întîlnește cu Montale, Mandelștam cu Robert Lowell, Brecht cu W.C. Williams sau Ponge cu obiectiviștii americani ai anilor '30-'40 ai secolului trecut. Putem astfel presupune că în spatele acestor apropieri deloc întîmplătoare se află liniile de forță ale unei mentalități poetice moderne alternative.

Această mentalitate e, și ea, produsul unei raportări ontologice la lume, își are și ea propriile sale valori și limite, propriile sale tensiuni irezolvabile, ca și mentalitatea reflexivă. Și ea caută moduri cît mai satisfăcătoare de structurare a lumii în relație cu un adevăr ideal, de evidență individuală, însă într-un regim de reprezentare a individualității care scoate în evidență atît existența unului în multiplu, cît și a multiplului în unu.

În sfîrșit, trebuie spus că poezia tranzitivă evoluează istoric și se confirmă tipologic, într-o configurație ale cărei elemente ne stau deja la dispoziție, pentru că ele se află risipite în spațiul mare al discuției de pînă acum. Merită să încercăm în continuare să generalizăm datele

pe care le-am obținut, schițînd astfel un model care se poate dovedi util în efortul de a înțelege poezia tranzitivă, oricît ar fi acest model de abstract și de aproximativ.

APROPIEREA ȘI DESCHIDEREA. Raportată la existența și vorbirea de zi cu zi, poezia tranzitivă e o poezie a deschiderii și a apropierii. Eul poetic e antrenat într-o mișcare de extrovertire a datelor sale. El îmbracă formele unei individualități obiective și își constituie demersul poetic în funcție de niște valori fie ale comunității sociale, fie ale individului comun.

Individualitatea obiectivă socială este o instanță față de care se subsumează creația acelor poeți ce acordă poeziei lor funcții umanitare, ideologice, politice. Apar aici probleme de morală colectivă, aparținînd spiritului civic sau vizînd educația, conștiința istorică, formarea unor convingeri. Anecdotica e implicită, ca și epicizarea discursului. Uneori determinările exterioare conștiinței poetice sînt atît de puternice, că această poezie ajunge să aibă un simplu caracter ocazional, perisabil, propagandistic chiar. Dar este poezia exhortativă din toate literaturile care s-au confruntat cu fenomenul politizării poeziei sau poezia proletcultistă a Europei lagărului comunist un caz al poeziei tranzitive, chiar dacă cel mai deplorabil? Putem ignora în această discuție derapajele ideologice ale unor poeți ca Brecht, Maiakovski, Nazim Hikmet, Seferis, Neruda?

Părerea mea e că propaganda poate să se facă la fel de bine și într-un discurs metaforic și obscur, de factură suprarealistă, ca în cazul lui Aragon și Éluard. Tranzitivitatea nu conduce implacabil la o ideologie politică de stînga și, pe de altă parte, nu orice poet care vorbește pe înțelesul tuturor este prin definiție un democrat.

Ontologia poetului tranzitiv se întemeiază cu precădere pe valori personale, intime, existențiale, etalate însă în limbaj public, în aspectele lor valabile pentru toată lumea. Acestea sînt valorile vieții de fiecare zi, ale existenței cotidiene, sînt valorile clipei sau ale istoriei, datele semnificative ale unui contingent asumat. Individualitatea obiectivă își descoperă spațiul său de afirmare a particular-umanului în biografie și autobiografie, în experiența directă a realității. Parcursul vieții unui om de rînd se poate astfel dovedi modelul cel mai îndreptățit al destinului omului modern care își ia în serios condiția sa de anonim. Prin dezideratele sale teleologice, biografismul transferă instanțele supradeterminative ale existenței din planul fizic al experienței empirice într-o metafizică destinală. Se manifestă aici nevoia unei transcendențe a imanenței și conștiința resemnativă a imposibilității transcendenței divine sau mistice[56]. Trebuie să avem în vedere, apoi, și o individualitate perceptivă sau senzorială – ca în poezia obiectiviștilor, a lui Theodore Roethke sau a lui Francis Ponge – limitată la prezența și pregnanța obiectelor. În general vorbind, eul

poeziei tranzitive își constituie identitatea grație unor convingeri de natură pozitivistă și empirică, deși nici aspirațiile sale metacontingente nu sînt excluse.

Deschiderea spre existență a poetului tranzitiv este totală. Extensivă sau intensivă, explorarea lumii și a vieții obișnuite devine o aventură la fel de pasionantă ca și aceea comandată de principiile imaginației sau ale fanteziei. E adevărat că de multe ori această explorare se poate trezi în fața unui simulacru de existență. Aventura nu rămîne astfel mai puțin dramatică și mai puțin profitabilă. În poezia tranzitivă realitatea are o singură dimensiune certă: propria ei suprafață. Această dimensiune poate însemna, după caz, diversitate sau stereotipie, diferență sau repetiție, sau și una și alta în același timp.

Chiar dacă nu sînt provocate de meditația asupra poeziei, aceste observații ale lui Gilles Deleuze arată indirect cît de inconfortabilă e condiția poetului care-și propune să atace realitatea frontal, în identitatea sa continuu evanescentă, încercînd s-o transforme într-o imagine plauzibilă:

> Viața noastră modernă e de așa natură încît, confruntați cu cele mai mecanice, mai stereotipe repetiții, în afara și înăuntrul nostru, nu încetăm o clipă să extragem din ele mici diferențe, variante și modificări. Și invers, repetiții tainice, deghizate și neștiute, animate de perpetua deplasare a unei diferențe, restituie în noi și în afara noastră repetiții goale, mecanice, stereotipice. [...] Sarcina vieții constă în a face să coexiste toate repetițiile în spațiul de distribuție a diferenței.[57]

Poezia e însă obsedată de identic, de ceea ce poate fi reprezentat și recunoscut. Există astfel o poezie tranzitivă a perpetuului miracol cotidian, tot așa cum există o poezie tranzitivă a monotoniei existențiale. Două exemple clare: O'Hara și Bacovia. Putem vorbi în continuare despre o poezie a suprafeței sociale, despre o alta a perimetrului casnic, despre o poezie a obiectelor, a relației omului cu natura, a orașului, a revoluției, a întîmplării cotidiene sau istorice etc.

FORMA ȘI SENSUL. Pactul cu realitatea al poetului tranzitiv este de cele mai multe ori un pact al adevărului, al autenticității și sincerității, al mărturiei documentare sau al mărturisirii. Dar asumarea realității nu transformă poezia tranzitivă în spațiul unor întîmplări senzaționale sau, dimpotrivă, anodine, indistincte. Această poezie nu face concurență nici reportajului, nici jurnalului de actualități, nici *talk-show*-ului mediatic, nici coloanelor de fapte diverse ale ziarelor. Ea poate fi interesată de tehnicile retorice ale acestora, dar nu se rezumă la perisabilitatea lor spectaculară. Poezia tranzitivă nu este mai puțin o poezie preocupată de valori morale și idealuri formative. Dar cîmpul de manifestare a acestora nu mai este plasat în orizontul

transcendenței, și al metaistoricului, ci în plină lumină cotidiană, în temporalitatea vieții prezente.

Nu e însă mai puțin adevărat că și valorile acestei poezii pot îmbrăca aspectul categoriilor negative. Înstrăinarea omului în societatea tehnologică de consum, depersonalizarea, criza comunicării, criza identității, masificarea conștiinței, atenuarea instinctelor vitale sînt fenomene pe care poezia tranzitivă le-a sesizat la timp, încă din secolul XIX, și le-a exprimat în termenii neliniștii și ai urgenței sau în cadrele ironiei și ale satirei. Poezia tranzitivă primește adesea forma unui discurs sarcastic, virulent, dizolvant. Dar aceasta este deja o chestiune de limbaj și în această privință sînt de făcut în continuare cîteva importante observații.

Poate părea paradoxal, dar mișcarea de apropiere de limba vorbită proprie poeziei tranzitive este o operație la fel de dificilă și plină de riscuri ca și mișcarea de îndepărtare de ea. Preocupată de transparența și forța de impact a propriilor sale mesaje, poezia tranzitivă se află în căutarea formelor esențiale ale comunicării directe.

Problema ei nu este aceea de a depăși structurile impure și prea ușor recognoscibile ale vorbirii uzuale, ci de a mări, prin tehnici proprii, autenticitatea acestora, capacitatea lor de a transmite cît mai multă semnificație, cît mai multă „iluzie de realitate". Apropierea de limba instrumentală nu înseamnă în nici un caz o încercare de reducere a limbajului poeziei la trăsăturile expresiei comune. Robert Frost caută, cum am văzut, propozițiile-sunete ale limbii americane de zi cu zi. Robert Creeley e fascinat de oralitate, poezia lui William Carlos Williams tinde către colocvialitatea vorbirii obișnuite. Dar la aceste dimensiuni se ajunge prin operații succesive de decupaj, selecție, reformulare, esențializare.

Substanța poeziei tranzitive nu constă într-un eșantion ales la întîmplare din substanța nediferențiată a vieții. Poemul tranzitiv e un construct ca toate constructele estetice, și acest construct trebuie să fie nou, neașteptat, să pună pentru prima dată o problemă, să-l surprindă pe cititor, ca orice alt obiect non-utilitar. Să ne reamintim cuvintele lui Robert Frost: „Niciodată poetul nu trebuie să le ofere cititorilor ceva ce ei nu știu, ci ceva ce ei știu și nu au cuvinte să spună".

Voința de a exprima realul, omenescul, existența imediată se izbește de o dificultate redutabilă. Limbajul obișnuit este un limbaj al recunoașterii, al stereotipiilor gîndirii și percepției, iar poetul are nevoie de un limbaj al privirii, al contactului genuin, care să poată sesiza formele de diferență ale existenței.

Și promotorii tranzitivității fac apel la unele figuri, dar nu la cele semantice în primul rînd. Metafora și comparația pot avea funcții decorative sau ironice. Metonimia ca principiu de contiguitate e un procedeu mult mai prezent. În schimb, nivelul sintactic al discursului

devine centrul de greutate al efectelor estetice. Juxtapunerea secvențelor, montarea și colarea lor, discontinuitatea și elipsa, asintaxismul și răsturnările topice, ingambamentul, jocul coordonărilor și al subordonărilor frastice sînt procedee curente. Apar, în plus, o mulțime de procedee tipografice și cinematografice care contribuie și ele la realizarea insolitării, adică la prezentarea într-un mod neobișnuit a unei situații obișnuite. Toate acestea sînt niște forme de decupaj fenomenologic al discursului poetic.

Ele sînt promovate într-un spirit pronunțat tehnologic, ca în poezia lui cummings, presupunînd și absorbția în text, la nivelul mesajului, a tehnicilor reclamei, ale anunțului publicitar. Nimic nu este, de fapt, natural nici în această poezie. Și aceste tehnici își au propriile lor coduri, dar acestea sînt codurile vieții de zi cu zi, ale existenței sociale moderne. Relația cu cititorul e păstrată, accentuată. Prin retorica ei la îndemîna oricui, o astfel de poezie apelează la obișnuințele perceptive cotidiene ale cititorului.

Bazele de articulare a mesajului în cazul poeziei tranzitive sînt cu totul altele și ele facilitează o anume instantaneitate a contactului cu cititorul. Poezia reflexivă își construiește efectele în spațiul mental, dar într-un soi de ficționalitate senzo-psihică. Descifrarea raporturilor sintagmatice dintre cuvinte permite sesizarea valorilor lor paradigmatice și transformarea acestora în simboluri, sensuri, imagini. Dar aceste imagini nu au nimic comun cu sensibilitatea profană a cititorului. Proiectîndu-le în psihicul său, cititorul descoperă că a venit în contact cu ceea ce Hugo Friedrich numea „irealitatea senzorială". Aceste imagini nu au un referent identificabil. Poezia reflexivă se adresează imaginației sensibilității noastre.

În schimb, putem spune că poezia tranzitivă are în vedere o sensibilitate umană reală. Primul nivel al articulării mesajului este și aici cel mental, dar de data aceasta descifrarea sa nu mai implică un consum de ipoteze asupra logicii înlănțuirii cuvintelor, operație cu atît mai dificilă cu cît poezia reflexivă pune un mare accent pe ambiguitatea semantică. Absența ambiguității ușurează în textele tranzitive descifrarea sintactică. Elipsa, de exemplu, e simțită ca o modalitate mai rapidă și mai concentrată de transmitere a unui mesaj. Exprimarea eliptică e o obișnuință a vorbirii de zi cu zi. La fel, cinetismul, prim-planul, contrapunctul vizual, *enchené*-ul, insertul iconic, montajul sau colajul secvențelor sînt procedee cu care mintea și ochiul cititorului sînt deja obișnuite datorită televiziunii, cinematografului, sistemelor de publicitate și reclamă.

La nivel semantic, textul îl pune pe cititor în contact cu o lume de percepții și senzații pe care memoria trupului său nu face decît să le reactualizeze. În fond, n-ar trebui să existe persoană care să nu fi simțit într-o zi cu ploaie, asemeni lui Williams, că între o roabă udă și găinile curții există o relație inexplicabilă, misterioasă. La fel, n-ar

trebui să existe cititor care să nu-şi fi dat seama, precum Kavafis, că, oriunde ar pleca, el duce cu sine amintirea oraşului în care s-a născut. Un poem cum este poemul lui Tom Rawolth despre zilele săptămînii ar fi putea fi scris de orice locuitor al lumii moderne.

Poezia tranzitivă se adresează acuităţii sensibilităţii noastre, memoriei noastre reflexe, acelei zonei de tăcere corporală în care relaţiile noastre cu concretul lumii sînt tot timpul nuanţate, reformulate şi regăsite în propria lor stereotipie.

În sfîrşit, poezia tranzitivă îi oferă cu adevărat cititorului accesul la un cod comun cu cel care scrie. Cititorul face parte din aceeaşi lume în care se află şi poetul, îi împărtăşeşte condiţia, îi cunoaşte dinainte determinările.

PRELUCRAREA FĂRĂ ATRIBUIRE DE SENS. Nu putem încheia această discuţie fără prezentarea unei viziuni despre poezie apărute în spaţiul criticii româneşti şi aparţinîndu-i lui Eugen Negrici, care prezintă destule puncte comune cu unele aspecte ale tipologiei propuse aici.

Nu voi intra în amănuntele acestei viziuni, întemeiate, ca şi teoria lui Bousoño, pe ideea că poezia înseamnă modificare, transformare a unui limbaj într-un alt limbaj. Eugen Negrici consideră că procesul de producere a poeziei se materializează în operaţii de *prelucrare, transfigurare* şi *substituire*. În cadrul poeziei care constă în operaţii de prelucrare „se constată o transcendere brutală a realului executată la sfîrşitul textului, ca şi o prezenţă îndeajuns de clară a ideii subordonatoare în direcţia căreia se canalizează, fără etapă de tranziţie, semnificaţia“[58]. Prelucrarea poate fi *„cu atribuire de sens“* (ca în volumul *Poeme luminii* al lui Blaga), *„cu mediere de sens“* (ca în ciclul *Joc Secund* al lui Ion Barbu) şi *„fără atribuire de sens (atribuire zero)“* (ca în poezia lui Constantin Abăluţă, Marin Sorescu, Petre Stoica – numele citate de critic).

Dintre aceste trei modalităţi ne interesează fireşte ultima, care conduce la apariţia unei poezii „constatative, descriptive şi impersonale“[59]. Voi prezenta în continuare, pe scurt, felul în care descrie criticul acest tip de poezie care, după părerea mea, e o variantă clară de poezie tranzitivă.

Elementele constitutive ale acestei poezii aparţin percepţiei concrete, fenomenale. Gîndirea poetului nu controlează semnificaţia discursului, ea nu atribuie sensuri, nu transfigurează ceea ce există deja:

> Poetul va spune neutru ce îi e dat să vadă sau va mărturisi detaşat ce îi e dat să simtă, să trăiască. Configuraţia materiei lui poetice nu va indica o direcţie anume a valorificării şi nu va purta semnele intensificării. *Simplex apprehensio* care reflectă obiectul, poezia presupune, în acest caz, doar o transpoziţie – o *adaequatio rei*.

Subiectul se efasează sau dispare în spatele obiectului, care, astfel, e reprezentat empiric.[60]

În continuare, criticul arată că acest tip de poezie implică orientarea spre realitate, ea fiind un simptom al dorinței de adevăr. În literatura română a anilor '80, apariția acestei poezii „cu atribuire zero" e semnul unei sensibilități poetice obosite de speculația metafizică și de inflația de imagini mitic-simbolice. Ea nu mai tolerează „minciuna" literaturii (și mai ales – ne lasă Eugen Negrici să citim printre rînduri – minciuna ideologică) și urmărește să se întoarcă la soliditatea realului, la obiecte și la întîmplările mărunte ale vieții. E însetată de autenticitate și de omenesc și știe să-și prețuiască cititorul:

Între subiect și obiect și între produs și destinatar funcționează mai ales coduri de *recunoaștere*. Elementele planului conținutului unui cod coincid satisfăcător cu elementele planului conținutului unui alt cod.[61]

Pe de altă parte, această poezie nu e lipsită de caracter ocazional, documentar:

Pentru că își propune doar să înregistreze chipul lucrurilor și întîmplărilor și să ia masca în ceară a lumii, poezia de acest fel își asumă, tot fără voie, un rol de recuperare. Zugrăvite cu cruzime pozitivistă, scenele, fragmentele de viață sînt tot atîtea secvențe ale unui document despre o lume ce se schimbă, despre o lume ce piere.[62]

Toate aceste observații, deosebit de exacte, se limitează din păcate doar la numele mai înainte amintite și privesc acest gen de poezie ca pe o manifestare conjuncturală. Criticului i se pare că ne aflăm înaintea unei poezii cu rol muzeistic care, prin volume ca *La lilieci* (Marin Sorescu) și *Un potop de simpatii* (Petre Stoica), surprinde procesul de degradare a civilizației rurale tradiționale.

Deși cartea lui Eugen Negrici e apărută în 1985, cînd mulți poeți tranzitivi ai generației '80 debutaseră deja, ea se ocupă în exclusivitate de poeții generațiilor '60 și '70: Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Mircea Dinescu, Constantin Abăluță, Mircea Ivănescu, Vasile Vlad, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ciobanu. Am văzut care dintre aceștia sînt promotorii unei poezii aflate la gradul zero al atribuirii de sens. Ei sînt în mod clar niște reprezentanți ai poeticii tranzitivității, fără a se deosebi, totuși, prea mult – cum încearcă să demonstreze criticul – de Virgil Mazilescu sau Mircea Ivănescu.

O altă observație care i se poate face lui Eugen Negrici e aceea că, în ciuda acurateții și complexității modelului pe care el ni-l propune, acesta are un prea pronunțat caracter local, trimiterile – nu doar posibile, ci și necesare – la poezia europeană sau americană de aceeași factură lipsind cu totul. Faptul e regretabil, mai ales că și Constantin Abăluță, traducător din poezia americană modernă, și Petre Stoica,

traducător din poezia germană şi austriacă modernă, nu sînt nişte poeţi „inocenţi", ci nişte cunoscători ai poeziei mondiale postbelice şi ai modelelor ei alternative la poezia reflexivă. Meritul lui Eugen Negrici de a fi sesizat prezenţa în poezia românească a anilor '80 a acestui model anti-poetic, demetaforizat şi prozaizant, rămîne însă intact şi el trebuie apreciat ca atare.

5. Punct şi de la capăt

Aşa cum la începutul acestei cărţi am considerat că nu e nevoie de o descriere prealabilă a structurii întregului demers, nici acum, în final, nu cred că e necesar să fac o trecere în revistă a ceea ce am urmărit în cadrul lui. Dincolo de îndrăzneala de a propune această tipolgie triadică, probabil imediat contestabilă, ca orice altă tipologie, concluziile devin inutile. E de ajuns caracterul abstract şi general al acestei clasificări. Ar fi cu totul lipsit de eficienţă să trecem mai departe şi la alte generalităţi, şi mai puţin convingătoare.

Fiind vorba în această cercetare despre poezia modernă de tip tranzitiv, scopul ei nu a fost să eroizeze modelul în discuţie, dar nici să-l trateze cu indiferenţa obiectivă şi birocratică a poeticianului de meserie.

Demersul meu se constituie, totuşi, într-o pledoarie pentru includerea acestei poezii „scuturate de podoabe" în rîndul modelelor poetice astăzi cu valoare de canon, şi nu al fenomenelor marginale. Nu cred – cum încă mai cred unii critici la noi – că poezia e o expresie a unei iniţiale explozii de energie semantică şi existenţială, redusă mai apoi, prin înaintarea în vîrstă şi „înţelepţirea" subiectului liric, la un discurs auster, sărac în elemente ornamentale, de profunzime şi gravitate clasică. Tranzitivitatea discursului poetic, simplificarea lui pot fi şi un efect al unei deveniri creatoare personale, dar asta nu obligatoriu. Tranzitivitatea nu este efectul unei vîrste sau al unei energii poetice deficitare.

Astăzi se nasc poeţi care adoptă de la bun început simplitatea şi directeţea, fără nici o preocupare faţă de metafizică şi transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepţia experimentului şi a discursului ironic – forme de limbaj încă creditabile – posibilitatea unei alte opţiuni. Apoi, să nu scăpăm din vedere nici faptul că aceşti poeţi exprimă prin poezia lor un tip de atitudine, modul lor propriu de a se raporta la substanţa prezentului. Poezia tranzitivă se constituie într-un model ca şi implacabil al lumii noastre.

E vorba de o lume a simultaneităţii şi a informaţiei electronice, a unor noi relaţii interumane în spaţiul public (feminismul, ecologismul, *political corectness* etc.), mînată înainte de o extraordinară pasiune a consumului şi marcată de un deficit de identitate, fascinată de o altă

noutate a vieții, încă difuză, cultivînd o transparență a umanului împinsă pînă la impudoare și grăbită să-și saborde ze propriile valori moderniste, cucerite cu atîta dificultate. E o lume care încearcă să fugă de propriile sale iluzii moștenite ale gîndirii tari și ale subiectului metafizic – o lume de concepte moi, caracterizată deopotrivă prin imanență și indeterminare, obsedată de un continuu prezenteism, în care totul e trăit acum, într-o realitate devenită, prin tehnologiile electronice ale comunicării instantanee, propria ei virtualitate.

Într-un asemenea context, cantonarea în tranzitivitate poate fi înțeleasă – spre satisfacția spiritelor bolnave incurabil de metafizică – și ca o formă de așteptare a consistenței unui nou sens, ca un antrenament al sensibilității noastre răvășite pentru viitoarele performanțe în sfera unei noi transcendențe și a unei noi întemeieri a umanului. Într-un fel, – dintr-o perspectivă estetică deloc dispusă să renunțe la miturile sale esențialiste – poezia tranzitivă poate părea doar o formă provizorie de poezie, acceptată de nevoie, pînă la viitoarele adevăruri recîștigate. De aceea, probabil, în ciuda tradiției pe care deja și-a constituit-o, această poezie stîrnește în continuare reacții contradictorii, de respingere brutală sau de acceptare condescendentă.

Lipsa ei de profunzime, cotidianitatea ei antiritualică, absența unor trimiteri simbolice spre adîncimile stereotipe ale spiritului trezesc suspiciunea, perplexitatea. Hermeneutica se vede suspendată din funcție. Analiza de text intră în stare de inhibiție. Critica nu mai știe la ce i-ar putea folosi limbajul ei spontan și impresionist. Stilistica se vede obligată să revizuiască încă o dată conceptul de stil. E, pe de altă parte, și extrem de dificil să vorbești despre poezia tranzitivă, cîtă vreme prejudecata expresivă și metafizică a poeticului rămîne în picioare.

Am arătat că pentru a discuta despre această poezie avem nevoie de alte noțiuni, de un alt mod de abordare și, înainte de toate, de o viziune complexă, integrativă asupra întregii poezii moderne. Intenția mea a fost și aceea de a atrage atenția asupra necesității de a revizui conceptul de modernism. El ridică mai departe mari probleme, mai ales în spațiul poeziei, dominat în continuare de modelul teoretic încremenit în ermetism, orfism și ceremonialitate simbolică al reflexivității. Or, Whitman trebuie pus alături de Baudelaire, Kavafis alături de Valéry, Lowell alături de Saint John-Perse, fie că asta ne convine sau nu, pentru că adevărul istoric al poeziei moderne nu poate fi eludat.

Abia de aici înainte poate fi cu putință și o abordare în cunoștință de cauză – prin valorificarea tuturor premiselor de care nu putem face abstracție – a postmodernismului lumii noastre suferind încă de o postmodernitate incertă.

NOTE ȘI COMENTARII

I. Paradoxala esență

1. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 101.
2. Afirmația aceasta e, cu siguranță, susceptibilă de foarte multe nuanțări și precizări. Ce este „limbajul poetic pur"? Poate fi el confundat cu „poezia pură"? Cred că aceasta din urmă este, mai degrabă, un caz al purității limbajului poetic. O constatare a lui Paul Valéry ne poate ajuta să înțelegem mai bine faptul că „imacularea" limbajului aici în discuție se confundă cu o stare „orfică", transnoțională, a cuvintelor și a enunțului liric. După părerea autorului *Tinerei parce*, „ceea ce a fost botezat «simbolism» se reduce pur și simplu la intenția comună mai multor categorii de poeți (vrăjmașe, de altfel) de a smulge Muzicii un bun care îi aparține..." (*apud* Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 104). Or, se știe că tendința de muzicalizare a poeziei e simultană cu operația de epurare a vocabularului de elementele sale contingente, cu voința purificării lui extreme. Pe de altă parte, ar trebui să luăm în serios faptul că simbolismul a fost ilustrat de „mai multe categorii de poeți" și să gîndim ca atare. Excluderea lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Verlaine din cadrul mișcării (destul de curentă – M. Raymond însuși o face) nu este poate cea mai bună soluție, pentru că în felul acesta istoria poeziei moderne s-ar complica la nesfîrșit, prin nuanțări în cele din urmă derutante.

   Ar fi, poate, preferabil să admitem existența unui simbolism „major" (concretizat în opera celor patru „excluși") și a unuia „minor", care unilateralizează cîmpul poeziei și îl aservește unor scopuri estetice nu foarte clare, cam tehniciste (căci „instrumentalismul" nu este, la urma urmelor, decît un exces al „muzicismului") și lipsit de o problematică ontologică majoră. Poeți destul de diverși, de la Jean Moréas și René Ghill la Albert Samain și Jules Laforgue, ar aparține astfel acestei direcții minore. Luînd în considerare și punctul de vedere al lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*, care descoperă în poezia secolului XX o firească prelungire a problematicii poetice și spirituale a „simbolismului major" (de notat, totuși, că romanistul german privește „simbolismul" ca pe o noțiune estetică inoperantă) acum e, poate, mai ușor de înțeles de ce limbajul poetic, așa cum îl concepem noi astăzi, pare să-și determine configurația începînd doar cu cea de-a doua jumătate a secolului XIX.

   Cît despre poezia anterioară simbolismului, pe care G.R. Hocke o reevaluează cu atîta aplomb în studiul său intitulat *Manierismul în literatură* (Editura Univers, București, 1977), trebuie să acceptăm paradoxul că aceasta, fără a înceta să fie o

poezie cu valențe inedite, se constituie într-un limbaj căruia nu i se poate acorda calificativul de „poetic" decît între ghilimele, dat fiind tocmai caracterul său normat. Ideea unui limbaj poetic autonom, lăsat la libera administrare a creatorului, apare abia o dată cu epoca premodernă prin creație, cînd se conturează și problematica unei eliberări ontologice a eului.

3. Căutînd o definiție a poeziei valabilă pentru mentalitatea cititorului obișnuit, cu o minimă educație școlară, Michel Butor se oprește asupra acestei formulări: „O «poezie» este un text ce se înfățișează în mod diferit de altele, înainte chiar de a-i fi înțeles semnificația, care, în carte, are o prezentare tipografică diferită, imprimată în «rînduri inegale» (în secolul al XVII-lea se credea că acest lucru este o definiție suficientă), iar în afara cărții se deosebește de cuvintele obișnuite, de pildă, prin ritmul ei caracteristic. Ansamblul de mijloace întrebuințate pentru a obține această distincție prealabilă se numește prozodie" (*Romanul și poezia*, în *Repertoriu*, Editura Univers, București, 1979, p. 49).
4. În *Lirică americană contemporană* (trad. și prefață Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu), Editura Albatros, București, 1980, p. 236.
5. T.S. Eliot, *Patru cvartete*, Editura Univers, București, 1971, p. 19 (trad. Sorin Mărculescu).
6. *Apud* Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974, p. 67 (trad. Ștefan Stoenescu și Constantin Abăluță).
7. Jonathan Culler, *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London, 1994, p. 162.
8. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, București, 1965, p. 85.
9. *Apud* Grupul μ, *Retorica generală*, Editura Univers, București, 1974, p.16.
10. Jan Mukařovský, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972, p. 200.
11. *Ibidem*, p. 203. În ce-l privește pe esteticianul ceh, nu trebuie să uităm faptul că viziunea lui despre poetic și estetic se modifică în timp și că de la un moment dat încolo, după desprinderea de ideile formalismului rus de care a fost puternic influențat, el va gîndi literatura în strînsă corelație cu extraliterarul.
12. Grupul μ, *op. cit.*, p. 15.
13. T.S. Eliot, *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 35.
14. Între cele mai interesante și serioase încercări de studiere a limbajului poetic prin opoziție cu alte modalități de structurare a mesajelor trebuie amintit și volumul – celebru deja prin mulțimea opiniilor critice *pro* și *contra* pe care le-a declanșat – *Structure de langage poétique*, apărut în 1966 la Editura Flammarion, al lui Jean Cohen. O extrem de sumară descriere a demersului stilisticianului francez (poetica fiind, în ceea ce-l privește, o „stilistică de gen") mi se pare aici necesară. Aceasta cu atît mai mult, cu cît Genette – la a cărui concepție despre poezie voi reveni ulterior – neagă (folosind argumente dintre cele mai convingătoare) pertinența punctelor de vedere susținute de colegul său. Jean Cohen definește trăsăturile limbajului poetic prin raportare la proză. Fiind o transgresare a codului prozei (deși autorul însuși recunoaște că „nu e de ajuns să violezi codul pentru a scrie un poem", p. 191), poezia este exact *antiproza*. Ipoteza că de-a lungul evoluției sale limbajul poetic s-ar caracteriza printr-o sporire crescîndă a gradului de *poeticitate* (concept căruia Jean Cohen îi atribuie un sens destul de special și restrictiv) e confirmată de analizele procentuale și statistice efectuate pe texte aparținînd clasicismului, romantismului și simbolismului. Se demonstrează că versificația, rima, epitetul, inversiunea, metafora, coordonarea sintactică sînt de fiecare dată diacronic deviante de la normele limbajului literar anterior. De la clasicism la simbolism, poezia își modifică total configurația. Mentalitatea preponderent denotativă a utilizării limbajului artistic cedează locul unei mentalități accentuat conotative. Astfel, din punct de vedere stilistic, simbolismul se caracterizează printr-un grad ridicat de violare a izocroniei frază-sunet și frază-sens în spațiul versificației, prin preferința pentru rimele non-categoriale și epitetul impertinent (logic inacceptabil) și

redundant, prin rupturi în sistemul coordonării sintactice şi antepunerea determinanţilor lexicali. Toţi aceşti factori sînt instrumente ale schimbării emotive de sens, ale orientării spre dimensiunea afectivă a semnificaţiei.

Cînd, în cele din urmă, după încheierea acestui atît de strict demers analitic, Jean Cohen pune şi problema unei definiţii a limbajului poetic, ca realitate în sine, lucrurile sînt simplificate într-un mod greu de acceptat. Limbajul poetic este pur şi simplu echivalat cu limbajul emotiv, afectiv, conotativ, opus limbajului intelectual, cognitiv al... prozei! Dar iată cîteva dintre aserţiunile autorului: „Codul limbajului comun se bazează pe experienţa internă. El rezumă asemănările sau opoziţiile calitative terţiare (dintre concept, semnificat şi semnificant, *n.m.*) aşa cum le revelează sensibilitatea noastră" (p. 201); „Enunţul poetic este obiectiv fals, dar subiectiv adevărat" (p. 201); „Poetul se supune în limbajul său unei evidenţe a sentimentului care este pentru el la fel de constrîngătoare ca şi evidenţa empirică. Poetul nu se lasă purtat de cuvinte. El exprimă un adevăr care nu este absurd decît din punctul de vedere al codului obiectiv..." (p. 202).

Ce ar spune T.S. Eliot, Brecht, Kavafis sau Berryman despre aceste afirmaţii care s-ar potrivi poeziei lor ca o mănuşă de mîna stîngă pe mîna dreaptă? În 1926 Charles Bally remarca: „...poetul aspiră la transpunerea vieţii în frumos, el vrea să proiecteze în afara lui emoţia-i proprie..." (*Le langage et la vie*). Între Charles Bally şi Jean Cohen nu este decît o diferenţă de limbaj, nu de concepţie. Cel mai curios e însă faptul că neostilisticianul francez gîndeşte structura limbajului poetic şi premisele sale onto-psihologice ca şi cum de la simbolism încoace relieful poeziei ar fi rămas neschimbat.

15. Andrei Corbea, *Despre „teme". Explorări în dimensiunea antropologică a literarităţii*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 1995, p. 203.
16. *Ibidem*.
17. Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 34.
18. Tzvetan Todorov, *Tropes et* figures, în *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, p. 115.
19. *Apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 117.
20. *Apud* Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1973, p. 68. Formulată astfel într-o comunicare prezentată la cel de-al V-lea Congres Internaţional de Lingvistică, ideea este reluată în 1940, într-o variantă care scoate şi mai mult în evidenţă lipsa unui ţel exterior al mesajului: „...scopul limbajului poetic este obţinerea unui efect estetic. Funcţia estetică (prezentă şi în alte limbaje ca fenomen secundar) atrage după sine concentrarea atenţiei asupra semnului lingvistic şi devine astfel fenomenul care se află exact la antipodul unei adevărate orientări spre un scop anume, aşa cum este, în limbă, comunicarea" (Jan Mukařovský, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 197).
21. *Apud ibidem*, p. 68.
22. Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, p. 94.
23. *Ibidem*, p. 95. Chestiunea existenţei celor şase funcţii ale limbajului şi a preeminenţei funcţiei poetice în poezie pare, pentru unii cercetători, discutabilă. Eugen Coşeriu, de pildă, contestă modelul lui Jakobson, pe care îl reduce la o structură cu patru funcţii (trei preluate din schema lui Karl Bühler şi una adăugată după psihologul vienez Friedrich Kainz) redefinite astfel: funcţia de *reprezentare* (care aparţine semnului), funcţia de *manifestare* (expresia personală), funcţia de *apel* (funcţia conativă la Jakobson) şi funcţia de *denotare* sau *desemnare* (referinţa) care aparţin actului lingvistic. Funcţia fatică se subsumează apelului, iar funcţia metalingvistică este un aspect al reprezentării, pentru că şi limbajul trebuie conceput ca un obiect între celelalte obiecte exterioare celui care vorbeşte.

În ce priveşte funcţia poetică, obiecţiile lui Eugen Coşeriu sînt şi mai mari: „concentrarea în structura mesajului se poate prezenta în poezie, însă nu este ceea ce face ca poezia să fie poezie", dovadă tocmai celebrul exemplu al lui Jakobson,

I like Ike, care este un slogan politic şi nu un vers dintr-o poezie, sau faptul că versul, aşa cum arată Aristotel, poate fi suportrul verbal şi al unor tratate filosofice, medicale etc. Din toată teoria lui Jakobson importantă i se pare lui Eugen Coşeriu ideea mesajului care se referă la sine însuşi. Dar şi aici e nevoie ca întreaga situaţie să fie regîndită: „Ne întrebăm ce înseamnă acest lucru şi dacă acest lucru are ceva de-a face cu poezia. Am putea spune că, dacă interpretăm această intuiţie, putem ajunge la faptul că limbajul poetic este absolut, în sensul că el nu vorbeşte despre *a* sau despre *b*, despre o realitate dată ca atare, ci creează o realitate sau, să spunem aşa, cu o formulă aplicată la opera literară: *Iliada* nu vorbeşte despre o realitate, ci este o realitate, construieşte o realitate. Rămîne totuşi şi ideea relaţională, adică faptul că semnul sau mesajul funcţionează în raport, în relaţie cu vorbitorul, cu ascultătorul, cu lucrul."

Mai departe, Eugen Coşeriu arată că în actele de vorbire semnele pot stabili multe alte relaţii pe care Jakobson nici măcar nu le-a identificat: semnele funcţionează în raport cu alte semne din alte limbi, cu microsisteme de semne din cadrul aceleiaşi limbi, cu semne care au fost deja întrebuinţate în alte texte, cu reprezentările directe ale lucrurilor (simbolismul fonetic), cu cunoaşterea diferenţiată a lucrurilor prin cuvinte sau cu faptele culturale şi mitologice. Toate acestea sînt însă, după părerea mea, apecte ale referinţei, ale *desemnării* şi faptul că domeniul referinţei ridică probleme atît de mari nu impune separarea etajelor lui în tipuri de relaţii diferite şi independente. Critica pe care Eugen Coşeriu o face modelului lui Jakobson duce, în final, la un rezultat spectaculos, pentru că, dată fiind mulţimea de raporturi în care se află în mod potenţial cuvintele şi dat fiind caracterul dezactualizat al comunicării uzuale, singură poezia devine acel spaţiu în care se poate realiza „plenitudinea funcţională a limbajului". Tocmai limbajul instrumental, fie el cotidian sau ştiinţific, este un limbaj deviant, pentru că el operează cu reduceri pragmatice ale bogăţiei potenţiale a semnelor. Poezia e, în consecinţă, spaţiul în care pot fi actualizate toate relaţiile teoretice şi de fapt pe care semnele le stabilesc cu ceea ce le este exterior (emiţătorul, destinatarul, realitatea) atunci cînd ele devin texte. Toate citatele se găsesc în Eugen Coşeriu, *Limbajul poetic*, rev. *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1994, pp. 22-25.

Aş face în final observaţia că această teorie a lui Eugen Coşeriu nu intră în contradicţie cu perspectiva aleasă de mine în cadrul acestei cercetări. Dimpotrivă, aş spune, pentru că poezia reflexivă ar putea fi atunci discutată ca o formă de realizare a plenitudinii funcţionale a limbajului bazată pe actualizarea unor tipuri anume de relaţii ale semnelor, în timp ce poezia tranzitivă ar reprezenta o reducere intenţională a acestei plenitudini, prin activarea acelor relaţii, univoce şi transparente, rămase multă vreme în mentalitatea poetică în stare latentă.

24. În *Teoria literaturii* (E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 57 şi p. 358, nota 6) cei doi autori arată că Wordsworth, Bridges şi Dryden, în literatura engleză, au scris şi texte poetice lipsite de imagini. Exemple nenumărate întîlnim însă şi în alte literaturi. Această „poezie a enunţării" poate fi descoperită nu doar în romantism, ci şi mai în urmă, în clasicism şi în lirica trubadurilor. În legătură cu această notă a lui Wellek şi Warren – singurul loc în care se vorbeşte cu exemplificări de nume şi trimiteri la texte despre „poezia enunţiativă" – e de reţinut şi următoarea afirmaţie: „Putem, totuşi, susţine că metafora, în sens larg, este elementul de bază al poeziei". Între poezia „fără imagini" şi poezia „cu metafore" se stabileşte astfel o opoziţie. Dar aceasta nu este o opoziţie reală şi cei doi cercetători americani nu iau poezia enunţiativă foarte în serios. Este adevărat că în 1942, cînd a fost tipărită prima ediţie a acestui tratat, poezia putea fi încă echivalată cu metafora, iar aceasta mai departe cu imaginea, pentru că tendinţele de diversificare a fenomenului liric abia se conturau, iar cei doi autori nu erau cu siguranţă la curent cu metamorfozele poeziei contemporane lor. Astăzi însă, după suita de spectaculoase transformări din cîmpul limbajului poetic – mai ales în spaţiul de cultură anglo-american, de la

„imagismul" anilor 1910 la școala de la *The Black Mountain Review* – pînă și această notă ar trebui revizuită.
25. Cf. Jean Cohen, *op. cit.*, p. 201.
26. *Apud* G. Genette, *Figuri*, Editura Univers, București, 1978, p. 96.
27. *Apud* J. Cohen, *op. cit.*, p. 199.
28. Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, Editura Științifică, București, 1967, p. 101. De dăugat aici că problema caracterului motivat al sunetelor e dezbătută sumar și de Solomon Marcus în *Poetica matematică* (Editura Academiei, București, 1970). Reproduc – în special pentru interesul pe care-l prezintă ultima frază – un pasaj din secțiunea *Structura muzicală a poeziei*: „Cercetările întreprinse de savanți ca Sapir, Newman, Wisseman, Chastaing, Fonagy, cercetările mai vechi ale formaliștilor ruși, au stabilit, pe diferite căi, cea de-a doua funcție a sunetelor în poezie. Consoanele dure domină în poemele care exprimă o mînie, cele moi sînt preferate în poemele de tandrețe; R dental și rulat este masculin, L este feminin, I este ușor, rapid și subțire, U este sumbru. Metafora fonetică are o solidă bază în realitatea fizică a sunetelor și, după cum au arătat experiențe efectuate în numeroase țări, această bază nu este de natură acustică, deci senzorială, ci de natură articulatorie, motoare, ea se sprijină deci nu pe felul cum percepem sunetele, ci pe modul în care le emitem" (pp. 25-26). Fiind legat de dimensiunea corporală a actului fonetic, simbolismul sonor nu trebuie, așadar, raportat la limbajul în starea sa realizată, ci la premisele lui. Ceea ce poate însemna că motivarea poetică nu trebuie căutată în expresia lingvistică, ci dincoace de ea, în eul emițător și mecanismele subraționale ale mesajului transmis. Motivarea nu este – după părerea mea – o problemă retorică, ci una de competența ontologiei poetice.

Chestiunea simbolismului fonetic, a motivării sunetelor și a posibilității existenței unui limbaj natural, care să se identifice prin expresia sa acustică cu obiectul despre care vorbește, e deosebit de complexă. Au avut-o și o au în vedere poeții, lingviștii, teoreticienii literaturii, specialiștii în filosofia limbajului. Un eseu deosebit de incitant asupra simbolisticii vocalelor în limba germană, și nu numai, a scris, de pildă, prozatorul Ernest Jünger. Iată doar cîteva dintre observațiile lui: „Așa cum vocalele vădesc în-de-ele însele amplitudini, la fel și între ele, în cadrul acestei mari amplitudini se poate face observația generală că A și O înclină spre lucrurile înalte și alese, I și U spre cele mai joase și întunecate, iar E pare să păstreze calea de mijloc. Lumii lui A și O i se adaugă cea a lui I și U, iar atunci răsună nu numai deosebirile între înălțime și adîncime, sus și jos, flacără și beznă, ci și acelea dintre sfera maternă și cea paternă" (*Laudă vocalelor*, în rev. *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f.a., p. 95). În replică la punctul de vedere european al lui Ernest Jünger, poeta Grete Tartler semnează în același număr al revistei o *Laudă a consoanelor*, avînd ca spațiu de explorare limba arabă și în general limbile orientale.

Au scris, printre alții, poeme dedicate sunetelor limbii și valorilor lor Rimbaud, Josef Weinheber, Pierre Emmanuel ș.a. Vezi un grupaj pe această temă, în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș, în revista mai sus citată.

O cercetare ca și exhaustivă a istoriei motivării limbajului în filosofie, lingvistică și creația literară propriu-zisă o reprezintă volumul lui Gérard Genette *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Éditions du Seuil, Paris, 1976). Problematica abordată în acest volum fiind deosebit de complexă, o descriere a conținutului său ar depăși cu mult cadrul acestei discuții. Am preferat simpla lui semnalare.
29. R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 117.
30. „Poeții sînt niște oameni care refuză *să utilizeze* limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul instrumental; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sînt considerate ca lucruri și nu ca semne. Căci ambiguitatea semnului implică posibilitatea nestînjenită de a trece prin el ca printr-un geam și de a urmări prin el lucrul semnificat sau de a-ți întoarce privirea spre

realitatea lui şi de a-l considera ca obiect" (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1966, p.17).

31. St. Mallarmé, *Criză de vers*, în *Divagaţii. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, Bucureşti, 1997, p. 149 (trad. Ioana Diaconescu şi Mihnea Moroianu).
32. Maurice Blanchot, *Experienţa lui Mallarmé*, în *Spaţiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 32.
33. Roland Barthes, *Proust şi numele*, în *Romanul scriiturii* (antologie), Editura Univers, Bucureşti, 1987, p.189.
34. Valéry şi, mai apoi, Jakobson au acordat o atenţie deosebită poemului *Corbul* al lui E.A. Poe. Jakobson observă prezenţa în text a unei serii întregi de paranomasii (cuvinte cu sunete similare atrase în aceeaşi sferă de înţeles) ingenioase, directe, inverse sau aliterative. În versurile „and the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting / On the pallid bust or Pallas just above my chamber door" se contaminează semantic prin asemănare fonetică *raven* şi *never, flitting* şi *sitting, pallid* şi *Pallas, bust, just* şi *above*. „Şederea la nesfîrşit a oaspetului sinistru", în ciuda implorărilor subiectului liric, se explică şi la acest nivel al acumulărilor paranomasice. Pentru amănunte, vezi R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., pp. 114-116.
35. G. Genette, *op. cit.*, p. 236.
36. Această idee despre motivare pare să o împărtăşească şi Jean-Pierre Richard într-un studiu pe care i-l dedică poetului: *Rimbaud sau poezia devenirii* (în volumul *Poezie şi profunzime*, Editura Univers, Bucureşti, 1974). Criticul francez ajunge în finalul consideraţiilor sale la concluzia că Rimbaud „triumfă într-un singur domeniu, ajunge să găsească «*ritmuri instinctive*»: domeniul limbajului şi al creaţiei poetice" (*op. cit.*, p. 275). El arată mai departe că poezia lui Rimbaud realizează o îmbinare între spontaneitate (materialul psiho-senzorial al experienţei) şi formă (limbajul) pe care nu o vom mai întîlni niciodată la un alt poet. Cuvintele lui Rimbaud sînt produsul unei conjuncţii între „ştiinţă", „eleganţă" şi „forţă", ele exprimă o nerăbdare de a fi în acelaşi timp verbală şi corporală, sînt motivate, cum am spus, ontologic şi nu tehnic.

    Jean-Pierre Richard explică astfel această situaţie: „Ele [cuvintele] verifică, în fond, definiţia pe care a dat-o Rimbaud viitorului limbaj: «de la suflet *la suflet, rezumînd totul* – miresme, sunete, culori – va fi gîndire ce se agaţă de altă gîndire şi trage de ea». Parcă aici cuvintele se unesc unele cu altele, dar o fac în funcţie de depărtarea dintre ele, în funcţie de libertatea, de caracterul lor net şi solitar. Între ele nu sînt ceţuri verbale, deasupra lor nu e nimic abrupt, nici o unitate formală; nu există adverbe de legătură; însuşi adjectivul, departe de a vaporiza substantivul, ca la Baudelaire, îl izolează şi îl închide în ciudăţenia sa. Distanţa căscată de această ciudăţenie între cuvinte produce *agăţarea* şi *tragerea*, zguduirea îndepărtată a unei semnificaţii care sfîrşeşte prin a circula din termen în termen şi de a crea forma dinamică a unităţii de-a lungul poemei. Nimic nu se aseamănă aici cu profunzimea răsunătoare a lui Baudelaire, nici cu unitatea mistică a «tuturor rîndurilor topite într-unul», nici cu micile explozii subiacente «zdrăngănite în jurul» poemei mallarméene. La Rimbaud, sensul poetic se frînge de fiecare dată şi totuşi se continuă, se propagă din cuvînt în cuvînt ca acest «influx de forţă şi gingăşie reală» descoperit de Rimbaud la sfîrşitul textului *Une Saison en Enfer*, înaintarea lui seamănă cu fulgerătorul progres al unei *fraternităţi* verbale" (*ibidem*, pp. 275-276).
37. G. Genette, *op. cit.*, p. 237.
38. Într-o carte intitulată *O teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacţiune* (Editura Univers, Bucureşti, 1997), Virgil Nemoianu priveşte literatura ca pe un spaţiu al unui discurs secundar care se opune discursurilor principale asupra realităţii aparţinînd filosofiei, ştiinţei, politicii, istoriei etc. Acest conflict dintre principal şi secundar, caracteristic planului activităţilor textuale legate de realitate, poate fi însă identificat şi în spaţiul interior al literaturii înseşi. Teoria formaliştilor ruşi a transformării cîmpului literar prin uzurparea genurilor majore de către cele minore

se înscrie într-o atare viziune explicativă. Ce mi se pare important de reţinut e faptul că secundarul se poate dovedi un domeniu deloc de mică anvergură, caracterizat prin propria sa plenitudine, prin propria sa complexitate.

Chiar dacă următoarele observaţii ale lui Virgil Nemoianu au o valoare generală şi ele ridică semne de întrebare asupra spaţiului mare al reflecţiei intelectuale, substanţa lor nu poate exclude din discuţie nici dilemele şi contradicţiile poeziei. Merită să reflectăm asupra acestui pasaj: „Cîteodată ne poate părea dificil să hotărîm dacă în centrul existenţei se află nimicul sau o absenţă, după cum ar vrea scepticii dogmatici moderni să ne facă să credem, sau dacă acel centru este chiar deplinătatea ordonată sau soliditatea bine structurată, pe care au descris-o multe gîndiri filosofice de primă mînă – platoniană, tomistă, hegeliană –, dar ar trebui să putem recunoaşte fără nici o dificultate că, oricare ar fi natura acelei inimi interioare, zonele din imediata ei apropiere şi adiacente centrului sînt cele locuite de pluralitate şi imperfecţiune, de diversitate şi secundar, de disperare şi concreteţe, de inconsecvenţă şi detaliu, de varietate, digresiune şi alienare. Aceste lucruri circumscriu esenţa existenţei şi sînt strîns legate de ea; după părerea mea, ne putem baza pe ele, chiar dacă se dovedeşte că trebuie să rămînem nesiguri în ceea ce priveşte esenţialul, principalul şi centralul. Luptele multimilenare pentru cucerirea acelei mici zone de centralitate fundamentală i-au făcut adesea pe gînditori să ignore sau să subestimeze domeniile mai ample şi mai accesibile ale secundarului. Este o atitudine negativă şi regretabilă, care ne apare cu atît mai gravă, cu cît ne gîndim că, probabil – şi foarte plauzibil de altfel –, unicul nostru acces la esenţial şi principal se poate realiza doar prin zona secundarului şi cu ajutorul strategiilor indirecte“ (prefaţă la *op. cit.*, pp.8-9).

Pentru a înţelege exact legătura dintre acest pasaj şi discuţia noastră, e suficient să-i înlocuim pe gînditorii pe care îi are în vedere Virgil Nemoianu cu criticii şi teoreticienii literari.

39. Fragmentul citat de Jakobson în studiul său este absolut edificator. Iată ce scria Hopkins la 1865: „Partea artificială a poeziei (poate că am putea spune orice artificiu) se reduce la principiul paralelismului. Structura poeziei este o structură de paralelism continuu, de la aşa-numitul paralelism tehnic al poeziei ebraice şi de la antifoanele muzicii bisericeşti pînă la complicaţiile versului grec, italian ori englez. Paralelismul însă este în mod obligatoriu de două feluri: cu contraste bine marcate şi cu contraste de tranziţie sau cromatice. Numai primul tip, paralelismul evident, se referă la structura versului; el se manifestă în ritm, prin recurenţa unei anumite secvenţe de silabe, în metrică, prin repetarea unei anumite secvenţe de ritm, în aliteraţie, în asonanţă şi în rimă. Forţa *recurenţei* constă în posibilitatea de a da naştere unei recurenţe sau unui paralelism corespunzător realizat prin cuvinte şi prin gîndire. Ca să spunem lucrurilor pe nume, referindu-ne mai mult la tendinţă decît la rezultatul invariabil, paralelismul cît mai pronunţat în structura execuţiei sau în structura limbajului emfatic dă naştere unui paralelism mai pronunţat al cuvintelor şi al înţelesului. De tipul paralelismului marcat sau puternic ţin metafora, similitudinea, parabola etc., care caută efectul în lipsa de asemănare dintre lucruri“ (*apud* R. Jakobson, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 110).

Cîteva observaţii asupra acestui punct de vedere mi se par necesare. Hopkins a fost toată viaţa sa prelat. Valorificarea unui filon anume al poeziei e destul de vizibilă aici. Poezia religioasă, ca şi poezia populară – asupra căreia îşi extinde analizele Jakobson – pot fi ambele caracterizate de prezenţa unor structuri realizate prin paralelism elementar, dar procedeul acesta poate avea aici o motivare psihologică, nu estetică. Întărirea mnemotehnicii prin versificare e, în culturile vechi, o practică curentă. La fel, paralelismul poate să fie doar un adjuvant al mai uşoarei rememorări şi reproduceri. Sigur, n-ar trebui să ne surprindă faptul că un principiu practic se poate transforma, cu timpul, prin schimbarea funcţiei textului, într-un principiu estetic. Cert e că generalizarea lui Hopkins porneşte de la observaţii parţiale şi reductive. Cînd se gîndeşte la „complicaţiile“ versului englez, el îi

exclude desigur din discuție pe antecesorii săi Wordsworth și Bridges, care scriseseră un cu totul alt gen de poezie. Mai e de remarcat și faptul că Hopkins nu are în vedere aici decît poezia versificată și ritmată, ceea ce este încă o reducție. Lucrurile nu pot fi totuși absolutizate, pentru că însuși autorul teoriei se referă în ceea ce susține „mai mult la tendință decît la rezultatul invariabil".
40. Poezia lui Hopkins e destul de puțin cunoscută la noi. Cititorul își poate face o idee despre configurația ei parcurgînd textele traduse de A.E. Bakonsky în *Panorama poeziei universale contemporane* (Editura Albatros, București, 1972). Prezentarea făcută poetului este, de asemenea, demnă de toată atenția. Cf. pp. 340-345.
41. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975, p. 82.
42. *Ibidem*, p. 130.
43. Iată cîteva dintre aserțiunile autorului: „...procedeele nu sînt pentru noi [...] expresia *improprie* a unor conținuturi sufletești care pot fi exprimate în mod *propriu*. Se întîmplă contrariul: procedeele reprezintă *unica* expresie *proprie*, pertinentă și limba expresia *improprie* nepertinentă, a unor asemenea conținuturi"; „...poezia este un fenomen de exactitate și de proprietate a expresiei"; „...poemul spune în mod adecvat ceea ce limba spune neadecvat" (pp. 89-90).
44. *Ibid.*, p. 144.
45. Cf. Dámaso Alonso, *Poezia spaniolă*, Editura Univers, București, 1977, pp. 257-260 și, în special, cap. III (*Funcția imaginativă a limbajului*) din *Anexe*. Este interesant de observat că „funcția imaginativă a limbajului", așa cum o concepe stilisticianul spaniol, e sinonimă cu așa-numita „funcție motivantă" pe care Genette o descrie în studiul său, *Limbaj poetic, poetică a limbajului*, examinat anterior.
46. *Apud* C. Bousoño, *op. cit.*, p. 241 (trad. Veronica Porumbacu).
47. Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 241, nota 6.
48. William Carlos Williams, *Poeme*, Editura Albatros, București, 1971, p. 83 (trad. Aurel Covaci).
49. Acest text – avînd la bază modelul informației jurnalistice – a fost inventat de Jean Cohen pentru a arăta efectul poetic al folosirii non-paralelismului. Autorul observă: „Evident, aceasta nu este poezie. Ceea ce arată clar că procedeul (dispunerea unui text oarecare sub formă de versuri – *n.m.*), fără ajutorul altor figuri, este incapabil să producă poezie. Dar, să observăm, această frază nu mai este nici proză. Cuvintele se însuflețesc, un curent le străbate, ca și cum fraza, prin simpla virtute a decupajului său aberant, ar fi gata să se trezească din somnul prozaic" (*Structure de langage poétique*, pp. 72-73).

Reluînd exemplul propus de Jean Cohen, un poetician american, Johnathan Culler, adept al abordării limbajului poetic din perspectiva unor convenții implicite oricărui act de receptare depășește cu curaj intuiția „trezirii din somnul prozaic" și se aventurează într-o interpretare în același timp serioasă și ironică. Această informație versificată (de care nu poate face abstracție nici G. Genette în eforturile sale de edificare a teoriei motivării – cf. *op. cit.*, p. 238) îi provoacă lui Culler următoarele constatări:

„Scrierea acestui text ca un poem determină apariția unor noi serii de perspective, a unei noi serii de convenții (altele decît cele pe care le suscită simpla lectură a unui fragment de jurnalistică banală – *n.m.*) care vor stabili modul în care trebuie citită secvența respectivă și ce fel de interpretări pot deriva de aici. Faptul divers devine o tragedie minoră, dar exemplară. «Ieri», de exemplu, capătă acum o forță complet diferită: referindu-se la suma tuturor zilelor de ieri sugerează un eveniment banal, oarecare. Putem oferi o nouă încărcătură premeditatei exprimări «s-a năpustit» precum și construcției pasive «ocupanți ai săi...», ocupanți definiți prin relația lor cu automobilul. Lipsa detaliului sau a explicației exprimă o oarecare doză de absurd, iar stilul neutru, reportericesc, va fi, fără îndoială, interpretat ca restrictiv. Putem, de asemenea, observa un element de suspans după «s-a năpustit» și vom descoperi astfel un efect contrar în posibilul joc de cuvinte dintre «platan» (plat = *flat*) și finalitatea izolatului «uciși». Bineînțeles că acest mod de

interpretare e total străin jurnalisticii şi diferenţele pot fi explicate numai prin aşteptările cu care e abordată o poezie lirică, prin convenţiile ce guvernează posibilele modalităţi de interpretare, de înţelegere a acesteia: poemul este atemporal (şi de aici noua forţă dobîndită de cuvîntul «ieri») poemul este desăvîrşit în sine (de aici şi înţelegerea absenţei explicaţiei); el trebuie să fie «legat» (coerent) în plan simbolic (de aici interpretarea cuvintelor «s-a năpustit» şi «ocupanţii săi»); el exprimă o anume atitudine (de aici interesul tonului, ca postură deliberată); aranjamentului tipografic i se poate da o interpretare spaţială sau temporală («suspans» sau «izolare»). Cînd textul e citit precum o poezie, orice noi intenţii devin posibile, deoarece convenţiile genului produc un nou şir de semne" (*Poetics of the Lyric*, in *op. cit.*, pp. 161-162).

50. Mircea Martin, *Carlos Bousoño şi legile poeziei*, prefaţă la Carlos Bousoño, *op. cit.*, p. 14.
51. *Ibidem.*
52. Georges Poulet, *Conştiinţă de sine şi conştiinţă a celuilalt*, în *Conştiinţa critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 321.
53. *Ibidem*, p. 318.
54. Problema teoretică a acestui eu ireductibil, pe care nu-l poate niciodată revela viaţa celui care scrie ci doar opera sa, e pusă pentru prima dată într-o formă sistematică, cu toate nuanţările necesare, de către Proust în celebrul său studiu *Contre Saint-Beuve*, scris între 1908-1910. Aici Proust arată că „Dacă vrem să înţelegem acest eu, trebuie să-l căutăm în străfundul fiinţei noastre şi, numai recreîndu-l în noi, ajungem să-l înţelegem. Nimic nu ne poate scuti de acest efort al sufletului". Modul în care scriitorul francez explică existenţa acestui eu profund, care trebuie căutat şi apoi recreat, induce ideea că el este un construct rezultat în urma unui act de explorare interioară, ceea ce nu-l face mai puţin real. La fel de real însă este şi eul obiectiv al celui care scrie, care nu poate fi asimilat cu eul său civil, ci cu stereotipiile general umane ale fiinţei sale istorice.
55. C. Bousoño, *op. cit.*, p. 328.
56. Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, pp. 208-209 (trad. Nicolae Argintescu-Amza).
57. M. Raymond, *op. cit.*, p. 61.
58. C. Bousoño: „Mai întîi ne emoţionăm şi numai după aceea înţelegem (dacă e cu putinţă). În aceasta constă marea revoluţie a poeziei contemporane" (*op. cit.*, p. 152). De reţinut că raportul dintre emoţie şi înţelegere în cadrul actului de lectură a poeziei e nuanţat – cu o logică a bunului simţ critic ce pune sub semnul întrebării tranşantele aserţiuni bousoniene şi chiar le invalidează – de Mircea Martin în importantul său studiu introductiv (pp. 19-22).
59. Francis Ponge, *De partea lucrurilor / Le partis pris des choses*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 13 (trad. Irina Mavrodin).
60. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 265.
61. C. Bousoño, *op. cit.*, p. 68.
62. Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
63. *Ibidem*, p. 20.
64. *Apud ibidem*, p. 18.
65. *Ibidem*, p. 21.
66. *Ibid.*, p. 23.
67. Cesare Pavese, *Două poetici*, în *Dialoguri cu Leucó*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 209.
68. *Ibidem*, p. 210.
69. *Ibid.*, p. 211.
70. *Ibid.*, pp. 211-212.
71. Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 22.

II. Delimitări şi opoziţii

1. Text reprodus după A.E. Baconsky, *Pagini despre literatura universală*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 44 (trad. A.E. Baconsky).
2. Text reprodus după Michel Butor, *Romanul şi poezia*, în vol. *Repertoriu*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 63 (trad. Constantin Teacă).
3. Michel Butor, *op. cit.*, p. 62.
4. *Ibidem*, p. 64.
5. Tom Raworth, *Şase zile*, în *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, pp. 254-255 (trad. Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu).
6. Într-un studiu posterior celui în care e lansată teoria echivalenţei ca „principiu de bază al secvenţei poetice" Jakobson pune în discuţie posibilitate existenţei – de-a lungul istoriei limbajului literar – nu numai a unei *gramatici a poeziei* (sistem de figuri retorice lexicale), ci şi a unei *poezii a gramaticii*. Reluînd mai vechile distincţii ale predecesorului său G.M. Hopkins despre paralelism şi contrast, poeticianul rus examinează noţiunea de *figură gramaticală*, pe care o consideră aproape indispensabilă textelor lirice lipsite de imagini. El remarcă faptul că „teoria artei poetice avea atît în Antichitate, cît şi în Evul Mediu, o idee vagă despre gramatica poetică şi inclina să facă o deosebire între tropi lexicali şi figuri gramaticale (*figurae verborum*)", dar că aceste începuturi timide au fost uitate ulterior.
   Gîndit capricios şi scris nesistematic, studiul nu conţine un inventar al acestor procedee. Se face însă observaţia că „o descriere obiectivă, atentă, exhaustivă, integrală a selecţiei, a repartiţiei şi relaţiilor reciproce dintre diferitele clase morfologice şi construcţii sintactice care se întîlnesc într-un text poetic oarecare surprinde pe cercetător prin simetrii neaşteptate şi frapante, prin structuri echivalente, prin contraste evidente şi, nu mai puţin, prin stricta delimitare a inventarului constituenţilor morfologici şi sintactici folosiţi în poezie." La sfîrşitul consideraţiilor sale Jakobson întreprinde analiza unui cîntec de luptă husit din secolul XIII (*Ktož jsú boži bojovníci*) – „poezie revoluţionară, militantă şi didactică aproape lipsită de tropi, care e străină de ornamentaţie şi manierism, în timp ce structura sa gramaticală dă dovadă de o compoziţie deosebit de ingenioasă." Astfel, la nivelul strict al structurilor sublexicale, al relaţiilor dintre strofe şi unităţile lor constitutive, sînt depistate unele procedee surprinzătoare: similitudini verticale, diagonale ascendente şi descendente, un arc iniţial vertical şi un arc final vertical etc. Cf. Roman Jakobson, *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 359-369.
7. Serge Fauchereau, *Introducere în proza americană modernă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pp. 142-143.
8. George Steiner, *Cuvîntul împotriva obiectului*, în *După Babel*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 243. Dar interesul acestor observaţii este cu mult mai mare, pentru că în cele din urmă autorul ajunge şi la zona obscură a motivării individuale a cuvintelor. Iată ce spune Steiner: „Noi folosim resursele uzate create cu mult timp în urmă de moştenirea noastră lingvistică şi socială specifică. Dar numai pînă la un punct. Pe măsură ce memoria personală se ramifică şi ramurile de simţire ajung în zone mai profunde şi mai apropiate de trunchiul eului ireductibil, în dezvoltare, strîngem cuvinte şi expresii cu sens ciudat. Numai fonetica lor, şi aceasta nu întotdeauna, va rămîne în întregime publică. Dincolo de suprafaţa lexicală – un dicţionar este un inventar de întrebuinţări consensuale, şi ca urmare erodate şi adesea «sub-semnificative» – cuvintele pe care le rostim ca persoane individuale dobîndesc o pondere specifică. Specifică vorbitorului singur, complexului unic de asociaţie şi folosire anterioară generat de întreaga sa istorie mentală şi fizică. Cînd memoria sau ocazia permit, putem exterioriza şi explica anumite nivele

de conţinut personal. În autoanaliza sa *L'Age d'homme*, Michel Leiris observă că s din «suicide» (sinucidere) păstrează pentru el forma precisă şi sunetul şuierător al unui *kris* (pumnalul răsucit al malaezienilor). Sunetul *ui* simbolizează sîsîitul flăcării; *cide* înseamnă «aciditate» şi pătrundere corozivă. O fotografie a unei imolaţii orientale dintr-o revistă ilustrată fixase şi împletise aceste asociaţii în mintea copilului. Nici un dicţionar nu le-a putut include, nici o gramatică nu a putut da o formă precisă procesului de colocaţie. Totuşi, acesta este exact modul în care noi toţi dăm sens sensului. Diferenţa este că, cel mai adesea, sursele active de conotaţie rămîn subconştiente sau inaccesibile memoriei" (*op. cit.*, pp. 243-244).

9. Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, pp. 95-97.
10. *Apud* Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 239-340.
11. Mihail Bahtin, *Discursul poetic şi discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă*, Editura Univ. Al. I. Cuza, Iaşi, 1994, p. 147.
12. *Ibidem*, pp. 151-152.
13. André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 295.
14. Roman Jakobson, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Editura Univers, Bucureşti, 1963, p. 692. De remarcat că în acest articol apare, într-o formă vag schiţată, şi ideea funcţiei poetice care centrează mesajul asupra propriei sale naturi: „Dacă într-o operă literară poeticitatea, adică funcţia poetică, dobîndeşte o însemnătate decisivă, în acest caz vorbim de poezie. Dar în ce constă şi cum se manifestă poeticitatea? Atunci cînd cuvîntul este resimţit ca atare, în calitatea sa de cuvînt şi nu de reprezentant al obiectului denumit sau ca exprimare a unei emoţii. Atunci cînd cuvintele şi structura lor, semnificaţia lor, forma lor exterioară şi interioară nu sînt doar un indicator indiferent al realităţii, ci dobîndesc pondere şi valoare proprie" (p. 692).
15. André Breton, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 310 (trad. Ilie Constantin).
16. În vol. *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, pp. 248-249 (trad. Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu).
17. Constantin P. Kavafis, *Poezii*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 127 (trad. Aurel Rău).
18. Text reprodus după Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun* (*Grupul 63*), E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 184 (trad. Cornel Mihai Ionescu).
19. Într-un anume sens, distincţiile operate de Coleridge în *Biographia literaria* între *poem* şi *poezie* sînt legate de problema raportului dintre sensul propriu şi cel figurat. Dacă poezia înseamnă – în viziunea poetului englez – o izbucnire pură a imaginaţiei primare, poemul, în schimb, reprezintă construcţia care captează în unele zone ale sale această izbucnire. Urmează că „un poem, indiferent de lungimea lui, nu poate fi şi nici nu trebuie să fie, în întregimea sa, poezie." Murray Krieger, din cartea căruia (*Teoria criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1982) am extras acest citat, observă în continuare că astfel „poemul apare ca o secvenţialitate de rutină, compus din momente de non-poezie, întrerupte de momente de poezie înaltă sau, cel mult, unite între ele printr-o masă vîscoasă non-poetică" (p. 185). Fiind o emanaţie a imaginaţiei primare care transformă datele lumii reale, limbajul poeziei devine, în acest caz, un limbaj metaforic, vizionar. Poemul nu constituie decît cadrul în care se integrează, pe fundalul căruia se proiectează acest limbaj al conotaţiei emoţionale şi imaginare. „Masa vîscoasă non-poetică" este, probabil, tocmai materia acumulată a sensurilor proprii.
20. Cf. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967, pp. 29-30.
21. Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 105.
22. Text reprodus după A.E. Baconsky, *Meridiane*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 39 (trad. A.E. Baconsky).

23. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 102.
24. *Ibidem.*
25. Grupul μ, *Retorica generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 30-31.
26. Paul Ricœur, care în lucrarea *Metafora vie* (Editura Univers, Bucureşti, 1984) acordă o atenţie deosebită poeziei ca deviaţie de la un ipotetic grad zero, extrage într-o notă (p. 220) cîteva aserţiuni ale lui Gérard Genette din care putem desprinde concepţia sa despre normă. Iată două dintre acestea: „Spiritul retoricii se află în întregime în această conştiinţă a unui hiatus între limbajul real (cel al poetului) şi un limbaj virtual (cel pe care l-ar folosi *expresia simplă* şi *comună*) pe care e de ajuns să-l restabilim prin gîndire, pentru a delimita un spaţiu al figurilor"; „Faptul retoric începe acolo unde pot compara forma acestui cuvînt sau a acestei fraze cu cea a unui alt cuvînt sau a unei alte fraze care ar fi putut fi utilizate în locul lor şi despre care putem spune că ţin loc."
27. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970, p. 47.
28. Expresia ii aparţine lui Unamuno care a aplicat-o poeziei conceptuale spaniole.
29. *Apud* Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 294.
30. *Apud* Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 58.
31. *Apud* G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 96. Vezi însă intreaga discuţie asupra „sofismelor magice" de la pp. 90-99.
32. Iuri Tînianov, *Sur Hlebnikov*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme* (traduction, commentaires et préface de Gérard Conio), Éditions L'Age d'homme, Lausanne, 1975, p. 125.
33. Raymond Queneau, *Artă poetică*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p. 47.
34. În volumul *Poezia austriacă modernă* (antologie şi trad. Maria Banuş şi Petre Stoica), Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 326.
35. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 157-158.
36. Nicolae Manolescu, *Despre poetică*, în rev. *Ateneu*, nr. 1, 1986.
37. Ştefan Aug. Doinaş, *Poezie şi poetică*, în rev. *Ateneu*, nr. 5, 1986.
38. G. Genette, *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 91.
39. Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 224-225.
40. În *Arta poetică* a lui Boileau – care tratează chestiunea limbajului, a versificaţiei şi a raportului dintre aceasta şi sens – întîlnim următoarea prescripţie:

Purtaţi cadenţei grija unei urechi severe:
Ca-ntotdeauna sensul, cuvintele tăind,
S-oprească emistihul o pauză vestind.

(Boileau, *Arta poetică*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957, p. 33, trad. I. Marinescu).
41. Din punct de vedere retoric, situaţia limbajului poetic este – cum am văzut – mai mult decît paradoxală. Renunţarea la conceptul de *figură* (gest imposibil în momentul de faţă, dovadă numai activitatea „Grupului de la Liège") ar pretinde instituirea unui nou termen generic capabil să descrie particularităţile limbajului literal (în varianta sa conotativă, cum am numit-o). Un stilistician francez, Charles Bruneau – parcă prea tăios ironizat de autorii *Retoricii generale* – (care-şi expune opiniile în studiul intitulat *La langue de Balzac*) pretinde că de la 1830 încoace în literatură „e preferabil să nu se mai vorbească de procedee clasice, ci să se întrebuinţeze termenul de *imagine* (*s.m.*), care desemnează un lucru total diferit prin insăşi natura lui". După acelaşi autor, stilul „modernilor" ar scăpa de sub incidenţa categoriilor Retoricii. Poziţia lui Charles Bruneau merită, cred, mai multă atenţie, chiar dacă termenul „imagine", deşi frecvent, (un poet belgian, Robert Goffin afirmă: „Poezia modernă umblă pe picioarele imaginii") nu este un concept foarte potrivit. Iată, neînţelegerea e greu de evitat. Să fie oare preferabile conceptele lui Bousoño?

În limbajul neoretoricii s-ar putea eventual vorbi despre „figuri traductibile" și „figuri netraductibile". Pentru a nu complica inutil lucrurile, de-a lungul prezentei cercetări am folosit și voi folosi în continuare noțiunea de „figură", indiferent de aspectul literal sau literar al textului în discuție. Contextele arată de fiecare dată despre ce fel de figură este vorba. (Citatele *apud Retorica Generală*, p. 5).

42. André Breton dă următoarea replică unui contemporan de-al său, poet de asemenea, în legătură cu două versuri ale autorului *Alchimiei verbului*: „Nu, domnule Saint-Paul-Roux, [Rimbaud] nu *a vrut să spună*. Dacă ar fi vrut s-o spună, ar fi spus-o". Esențială pentru înțelegerea poeziei moderne, această precizare e citată de J.-P. Sartre în *Qu'est-ce que la litterature?*, de G. Genette în *Figuri* și de N. Manolescu în articolul *Despre poetică* din revista *Ateneu*, nr. 1, 1986.
43. Întîmplarea face ca tocmai în momentul în care încercam dezvoltarea acestei analize să descopăr într-un număr mai vechi al revistei *România literară* (nr. 32, 7 august, 1986) următoarea poezie a lui Ștefan Aug. Doinaș, intitulată *Analiza surîsului*:

Extaz înmugurind ca să expire
cui se oferă sau refuză-acest
mesaj ambiguu? Un prisos de fire
își scrie-n noi cloroticul său rest.

Numim surîs – și-nchidem astfel ușa
minunilor. Dar oare-au înflorit?
Cei prea grăbiți a scormoni cenușa
zăresc pe-obraz abia un colorit.

Așa se-anunță uneori măsura
făpturii noastre nelumești: un spasm
prezumțios adeverind arsura
cu care zi de zi cădem din basm.

Situat prin limbaj, viziune și strategie retorică exact la antipodul poemului *Vacanță*, acest text pare să urmărească tocmai descoperirea profunzimilor onto-psihologice ale surîsului. Doinaș a avut, și el, revelația că acest „mesaj ambiguu" are o motivație dificil de descifrat, iar analiza sa e o ipoteză între altele. Poezia de față aparține metafizicii umanului, transcendenței fenomenelor lumii. Cotidianul e complet eludat. Se poate pune, firește, și întrebarea dacă poezia de mai sus e o creație literară sau literală. Poezia artizanală, cărturărească, geometrică pe care o profesează autorul *Mistrețului cu colți de argint* ar include *Analiza surîsului* în categoria *liricii traductibile*. Pentru a rafina în continuare distincția propusă de Genette, aceea dintre literar și literal, cred că ar trebui să vorbim despre o *poezie literară tradițională* și despre o *poezie literară modernă*. Ultima formă ar fi ilustrată, la noi, de poeții baladiști și epici din stirpea lui Doinaș, Radu Stanca, Leonid Dimov.

III. Dubla intenție

1. Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, București, 1973, p. 103.
2. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966, pp. 11-12.
3. *Ibidem*, p.13.
4. *Ibid.*, p.16.
5. Vezi în această privință articolul lui Nicolae Manolescu, *Góngora obscurul* din rev. *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985, pp. 123-129. Un pasaj semnificativ e acesta: „Măreția lui Góngora constă în extraordinarul veșmînt verbal croit pentru materia epică și

simbolică a *Singurătăților*, constă adică într-un procedeu tradițional, bazat pe o înțelegere nemodernă a poeziei. Ne întoarcem la problema obscurității: ea nu este la Góngora substanțială, ci formală. Marile poeme sînt opera unui croitor fantast, care a îmbrăcat după gustul lui bizar o realitate rămasă perceptibilă la nivel mimetic, alegoric și simbolic. Efortul poetului a fost de a obscuriza expresia verbală, fără a se atinge de fond."

6. *Apud* Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei, București, 1973, p. 61.
7. Ion Coteanu, *op. cit.*, p. 60.
8. Semnalez aici faptul că noțiunile „tranzitiv" și „reflexiv" sînt folosite la noi – fără nici o trimitere la Tudor Vianu și fără nici o preocupare pentru reanalizarea sau redefinirea sensului lor – de Radu G. Țeposu într-o carte intitulată *Viața și opiniile personajelor* (București, Editura Cartea Românească, 1983). În finalul studiului său, criticul încearcă o reclasificare a formelor romanului românesc, pornind de la și în polemică cu eseul lui Nicolae Manolescu *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (I, 1980; II, 1981; III, 1983), în care întreaga discuție e purtată în funcție de trei modele epice distincte: *doric, ionic* și *corintic*. Radu G. Țeposu propune, la rîndul său, din perspectiva relației personaj – narator, noțiunile de *roman tranzitiv, roman reflexiv* și *metaroman*. Într-un anume fel, valorile epice pe care criticul le conferă primilor doi termeni se întîlnesc cu accepțiile mele valabile pentru spațiul poeziei. Reproduc în continuare ceea ce mi s-a părut relevant în studiul criticului: „Evoluția romanului ar putea fi rezumată, arbitrar desigur, la aceste trei etape semnificative ale narațiunii: reflectarea, bazată pe omnisciența naratorului, în care personajul este narat și are iluzia vieții. Este romanul *tranzitiv*, precum *Manoil* de Bolintineanu, *Ciocoii vechi și noi* de Filimon, *Viața la țară* de Duiliu Zamfirescu, *Ion* și *Pădurea spînzuraților* de Rebreanu, *Baltagul* de Sadoveanu, *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide* de Călinescu, *Mara* de Slavici, *Moromeții* de Marin Preda, *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, *Groapa* de Eugen Barbu, *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Țoiu, *Absenții* de Augustin Buzura; reflecția, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și narator (uneori chiar scrie: jurnale, epistole, fără conștiință auctorială însă) dar care păstrează încă iluzia vieții. Este romanul *reflexiv*, ca *Adela* de Ibrăileanu, *Întîmplări în irealitatea imediată* de Blecher, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Concert din muzică de Bach* de H.P. Bengescu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu, *Vînătoarea regală* de D.R. Popescu, *Vestibul* de Ivasiuc; în fine, imaginarea ca asumare conștientă a ficțiunii, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) și care uzează deliberat de convenția literaturii. E *metaromanul*, reprezentat de *Ioana* de Anton Holban, *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță, *Bunavestire* și *Don Juan* de Breban, *Cartea de la Metopolis* de Bănulescu, *Viața și opera lui Tiron B.* de D.R. Popescu, *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu. [...] Retorica diferită a acestor romane semnifică, în alt plan, și o metamorfoză metafizică: supunerea față de transcendență (romanul tranzitiv), subminarea acesteia (romanul reflexiv) și conștiința transcendenței goale (metatomanul)" (*op. cit.*, pp. 193-194).

   În ce privește propriile mele valori acordate primelor două concepte, cred că putem vorbi despre „iluzia realistă" a eului din poezia tranzitivă și despre „conștiința de sine" (autodesemnarea) a poeziei reflexive, dar nu și despre alte trăsături comune. E totuși evident că pentru Radu G. Țeposu tranzitivul e o categorie obiectivă, deschisă, iar reflexivul o categorie subiectivă, închisă.
9. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei, București, 1970, pp. 43-44.
10. *Ibidem*, p. 43.
11. Paul Valéry, *Limbaj*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Editura Univers, Bucuresti, 1989, pp. 864-865.
12. *Ibidem*, p. 864.
13. *Ibid.*, p. 851.

14. *Idem, Poezie*, în *op. cit.*, p. 807.
15. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975, p. 967.
16. *Ibid.*, p. 790.
17. *Gramatica limbii române*, vol. I, ediția a II-a, Editura Academiei, București, 1966, p. 207.
18. Interesul meu pentru diferitele accepții semantice ale conceptului de tranzitivitate e determinat de dorința reactualizării sale ca noțiune cu valoare onto-retorică. De aici și caracterul parțial speculativ al unor observații pe marginea faptelor gramaticale. Problema verbelor tranzitive e urmărită în detaliu în volumul *Structura morfologică a limbii române contemporane* (autori: Iorgu Iordan, Valeria Guțu-Romalo și Alexandru Niculescu), Editura Științifică, București, 1967, pp. 181-184. Generalizările mele se întemeiază pe următoarele observații de la pagina 183: „Între verbul tranzitiv și complementul său direct se pot dezvolta, în funcție de conținutul semantic al celor două elemente între care se stabilește relația, raporturi destul de variate. De multe ori complementul direct reprezintă față de verbul tranzitiv de care depinde: (1) un obiect preexistent, care suportă acțiunea indicată de verb: *a citi* (*o carte*), *a lăuda* (*o poezie*), *a mîna* (*un cal*) etc.; (2) un obiect preexistent acțiunii, care îl modifică: *a tăia* (*hîrtia*), *a strica* (*haina*), *a modifica* (*planul*); (3) un obiect rezultat din acțiune, care există numai după exercitarea acțiunii: *a face* (*o casă*), *a construi* (*un pod*), *a coase* (*o rochie*); (4) obiectul durează cît durează acțiunea, reprezentînd conținutul acțiunii : *a dansa* (*un dans, un menuet*), *a cînta* (*un cîntec*), *a visa* (*un vis*)."

Referitor la aceste distincții, aș face totuși o remarcă: situațiile (3) și (4) presupun, și ele, dacă nu un obiect, cel puțin preexistența unui model al obiectului rezultat din acțiune sau conținut de ea: cînd construiesc o casă, concretizez modelul abstract al unei case; cînd dansez un dans, actualizez în situația dată modelul ritmic al dansului respectiv etc. În aceeași ordine a revalorificării sensurilor și implicațiilor noțiunii de tranzitivitate, mai trebuie reținut un aspect: descriptibile întotdeauna prin relația verb-obiect direct, verbele tranzitive sunt, la un nivel superior al clasificării, *personale obiective*. Opuse lor, verbele *personale subiective* nu realizează decît relația verb-subiect (cf. *op. cit.*, p. 181). Revenind la domeniul literaturii, putem observa că *poezia obiectivă* (cum am numit-o de cîteva ori de-a lungul acestor considerații) e o poezie tranzitivă și de multe ori „personală", în sensul în care ea e manifestarea unei „individualități generale" – noțiune pe care am definit-o atunci cînd am examinat teoria lui Bousoño asupra expresiei poetice.
19. *Gramatica Academiei*, ed. cit., p. 152.
20. *Structura morfologică a L.R.C*, ed. cit., p. 129.
21. Sensurile cuvintelor sînt indicate după G. Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
22. Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 18-19.
23. Vezi considerațiile lui G.R. Hocke din vol. *Manierismul în literatură*, Editura Univers, București, 1977, p. 216.
24. În ipoteza unei cercetări care să aibă în vedere și poezia anterioară romantismului – ceea ce nu face obiectul prezentului studiu – e de reținut faptul că unul dintre specialiștii în poezia trubadurilor, H.I. Marrou, distinge între un *trobar plan* (deschis, transparent) și un *trobar clus* (obscur, ermetic), forme care pot fi considerate sinonime cu noțiunile mele de „poezie tranzitivă" și „poezie reflexivă". Obscuritatea poeziei trubadurești, așa cum a cultivat-o, de pildă, Marcabrun, are însă o natură specială, pe care cercetătorul francez o descrie astfel: „Nu este vorba nici de obscuritatea pe care o întîlnim adesea în poezia modernă și care reflectă obscuritatea esențială a însăși intuiției poetului: nu, *trobar clus* și varianta sau moștenitoarea sa, *trobar ric*, stilul «artist», țin de o estetică de tip mallarméean [...] și nu gen Rimbaud: obscuritatea este aici voită, laborioasă, dobîndită și urmărește să împodobească cu ornamente splendide sau neașteptate o propoziție pe care am putea să o exprimăm dealtfel cu toată claritatea" (*Trubadurii*, Editura Univers,

București, 1983, p. 61). Ar rezulta de aici că în poezia tradițională nu putem vorbi despre o adevărată poezie reflexivă, idee cu care ar trebui să fim de acord. Dar atunci ar trebui să facem diferența între *trobar clus* și *trobar ric*, ceea ce nu e deloc ușor. Dincolo de toate acestea, ideea că Mallarmé e un poet obscur de tip ornamental, ca Góngora, mi se pare cu totul riscantă.
25. Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1977, p. 81.
26. *Ibidem*, p. 87.
27. Quintilian, citat de Tzvetan Todorov în *op. cit.*, p. 91.
28. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 423.
29. *Apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 248.
30. *Idem*, p. 249.
31. *Id.*
32. *Id.*, pp. 250-251.
33. *Id.*, pp. 257-258.
34. *Id.*, p. 251.
35. *Id.*
36. Am evitat să încarc această discuție cu elemente care nu privesc în mod direct poezia și de aceea – cu excepția observațiilor din nota 8 a prezentului capitol – n-am spus nimic despre pertinența noțiunilor de tranzitiv și intranzitiv în spațiul prozei. Or, cele două noțiuni apar frecvent în limbajul criticii contemporane aplicat romanului și ele se dovedesc operative în distingerea unor tipuri diferite de roman.

O bună sistematizare a problemei descoperim în *Poetica postmodernismului* (Editura Paralela 45, Pitești, 1996) de Liviu Petrescu. Capitolului intitulat *Lira lui Orfeu* încearcă o descriere a romanului postmodern prin categoria „intranzitivității", ocupîndu-se și de felul în care conștiința acestei categorii se afirmă în cercetarea literară și culturală postbelică, în unele scrieri semnate de Lévi-Strauss, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean Ricardou, Julia Kristeva. Prima observație e aceea că „romanul intranzitiv" e antimimetic, nonreprezentațional. Dar atitudinea antimimetică nu caracterizează – arată criticul – numai romanul postmodern. O întîlnim în *Don Quijote* de Cervantes (cea dintîi operă modernă, după părerea lui Michel Foucault), roman în care e pusă în practică o poetică centrată asupra limbajului însuși, redescoperită ulterior de poeți ca Hölderlin și Mallarmé. Chestiunea autoreferențialității textului devine obiect de meditație critică și teoretică în secolul XX prin formalismul rus, Jakobson (cu celebra sa teorie a funcției poetice) Școala Lingvistică de la Praga și structuralismul francez. Se ajunge astfel la o teorie a caracterului intranzitiv al discursului literar. Liviu Petrescu descoperă o viziune intranzitivă în afirmația lui Lévi-Strauss (din vol. *Antropologie structurală*, 1958) că funcția romancierului este asemănătoare cu cea a șamanului, fiecare creînd, prin sistemul său de semne, „o constelație goală alcătuită din semnificanți puri". Mai departe, intranzitivitatea se face cunoscută în ideea lui Jean Ricardou că era deschisă de textele grupării *Tel Quel* este o eră a narcisismului sau în afirmația lui Roland Barthes că în perioada contemporană „textul literar ni se înfățișează, pe de o parte, ca limbaj, iar, pe de altă parte, ca metalimbaj".

Barthes este însă, înainte de volumul *Eseuri critice* (1964), un adept al tranzitivității discursului, al scriiturii neutre, instrumentale. În *Gradul zero al scriiturii* el consideră că romanul *Străinul* al lui Camus retransparentizează limbajul, aducindu-l intr-o stare de neutralitate stilistică și vede în această mișcare reîntoarcerea la condiția primă a artei clasice. Ulterior această poziție e depășită. În eseul *Scriitori și scriptori* Barthes afirmă tranșant că „a scrie e un verb intranzitiv" și că numai scriitorii știu să ia în serios această situație, în timp ce „Scriptorii sînt oameni «tranzitivi»: ei își aleg un țel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar, pentru a-l atinge, cuvîntul nu e decît un mijloc".

Liviu Petrescu arată mai departe că prin teroria producerii sensului și Julia Kristeva se află de partea susținătorilor intranzitivității scriiturii și că atitudinea antimimetică (modernistă la origine) culminează în scrierile lui Jacques Derrida,

prin teza caracterului „inaugural" al limbajului, care devine una dintre tezele centrale ale postmodernismului. E și aceasta o viziune care pune accent pe ideea de intranzitivitate. În continuare, în discuția despre romanul postmodern, toate trăsăturile inventariate (ontologia non-semnificării, deconstrucția sensului, procesualitatea, indeterminarea, multipolaritatea etc) par să fie rezultatul – ni se sugerează asta – înțelegerii actului de a scrie ca un act intranzitiv. Din păcate, studiul lui Liviu Petrescu exclude cu totul din discuție problemele poeziei, ceea ce arată încă o dată că accepția literară a noțiunii de postmodernism e mai ușor de conturat în spațiul epicului.

IV. Scurtă istorie a poeziei tranzitive

1. Printre multele definiții asupra poeziei propuse de Novalis se numără și aceasta: „Poezia vindecă rănile deschise de rațiune. Ea se constituie din componente complet opuse – din adevăruri înălțătoare și din mistificare agreabilă". Cu altă ocazie, romanticul german oferă o altă formulare a esenței liricului, extrem de asemănătoare cu opinia lui Jean Cohen din finalul cărții sale, *Structure du langage poétique* (cf. nota 9, cap. I, din prezentul volum): „Poezia este reprezentarea sufletului – a lumii interioare în totalitatea ei. Modalitatea ei de meditație, cuvintele, indică acest fapt, căci ele sînt expresia revelației exterioare a imperiului forțelor sufletești". Citatele *apud Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, București, 1982, pp. 26-27.
2. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969, p. 9.
3. Cf. René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, vol. II, Editura Univers, București, 1974, pp. 130-148.
4. Vera Călin, *Romantismul*, Editura Univers, București, 1970. Vezi în special p. 44 și pp. 159-160.
5. William Wordsworth, *Prefață la a doua ediție a „Baladelor lirice"*, în *Arte poetice. Romantismul*, ed. cit., p. 123.
6. *Ibidem.*
7. *Ibid.*, p. 125.
8. *Ibid.*, p. 126.
9. *Ibid.*, p. 137.
10. *Ibid.*, pp. 129-130.
11. *Ibid.*, p. 128.
12. *Ibid.*, p. 133.
13. *Ibid.*, p. 136.
14. *Idem*, în *Wordsworth Literary Criticism*, Nowell C. Smith, London, 1905. *Apud* R. Wellek, *op. cit.*, p. 144.
15. Într-un eseu din 1932, intitulat *Wordsworth and Coleridge* – prezent în culegerea *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1970 – T.S. Eliot emite ipoteza că noua viziune despre limbajul și scopul poeziei afirmată în prefața la *Balade lirice* e rezultatul nu atît al unei viziuni estetice particulare, cît al interesului programatic al autorului față de problemele concrete ale vieții sociale. Ipoteza este cît se poate de îndreptățită. R. Wellek (în *op. cit.*, p. 141) amintește despre o scrisoare trimisă de Wordsworth, împreună cu un exemplar din volumul de poezii, lui Charles James Fox, important om politic al timpului, scrisoare în care poetul afirmă că versurile sale oferă un remediu împotriva „degradării rapide a sentimentelor familiale la oamenii din clasele inferioare". Această degradare e pusă pe seama efectelor procesului de urbanizare și industrializare. Trăind într-o lume care începe să-și schimbe fundamental înfățișarea, Wordworth e mai atent decît prietenul său Coleridge la urmările acestui fenomen, nu numai în plan social și uman, ci și în plan literar. Cînd T.S. Eliot afirmă că „orice schimbare radicală în forma poetică pare să fie simptomul unei foarte adînci modificări a societății și a

individualității" (*op. cit.*, p. 75), el vrea să sugereze probabil că autorul *Baladelor lirice* a urmărit să propună prin poezia sa o structură aflată în omologie cu noua lume care începea să-și definească viitoarele contururi, o structură nu doar estetică, ci și aptă să intervină în cîmpul realității. Ținînd cont de toate acestea, se poate spune că poezia tranzitivă este o poezie aflată în permanență cu fața spre lume, adecvîndu-și, de cîte ori este necesar, forma și substanța la noile configurații ale planului socio-economic. Dimpotrivă, poezia reflexivă e o poezie care întoarce spatele lumii reale, pentru a trăi într-o altă lume, paralelă, imaginară, edenică (la unii romantici) sau, dimpotrivă, ostilă omului și chiar monstruoasă (la mulți dintre poeții moderni). Între acceptarea lumii, critică sau necondiționată, și refuzul ei, paseist sau distorsionant, așa cum se prezintă aceste atitudini de la începuturile erei industriale încoace, cred că se poate trasa – dintr-o perspectivă sociologică suplă și nuanțată – o istorie viabilă a poeziei ultimelor două sute de ani.

16. Există o mulțime de motive care m-au determinat pînă acum să folosesc cu rezerve, doar în cîteva contexte, noțiunea de „postmodernism". Umberto Eco sesiza cu mulți ani în urmă faptul că postmodernismul nu poate primi o definiție univocă. Avem de-a face cu un concept *bon à tout faire*, cu sensuri destul de imprecise și vagante, aplicabil unor fenomene contemporane dar și altora cu valoare de premise, situate la începutul secolului XIX.

Între cei care au studiat această problema, Jean Lyotard consideră că postmodernismul este un antimodernism, care o dată cu trecerea timpului va intra implacabil în tradiția modernității. După John Barth – cel care în 1967 a lansat în cîmpul literaturii conceptul în discuție – postmodernismul nu este doar ceea ce urmează după modernism, ci și o trecere dincolo de spațiul particular al acestuia, un mod superior de a face literatură și cu o mai mare putere de integrare. În perimetrul european postmodernismul e înțeles, mai degrabă, ca un modernism cuminţit, ceea ce sugează echivalarea lui cu acea tendință observată de Hugo Friedrich, după 1950, a unei poezii mai simple și mai umane.

Alte puncte de vedere identifică postmodernismul cu o estetică a noncomunicării și tăcerii. Murray Krieger susține că: „...modernismul reprezintă suprema realizare (și totodată retragerea finală) a tradiției estetice umaniste, postmodernismul semnificînd pierderea credinței în cuvînt sau, prin extensie, respingerea totală a acestuia" (*Teoria criticii*, Editura Univers, București, 1982, p. 381, nota 28). Într-un eseu asupra poeziei lui William Carlos Williams, Joseph Riedel consideră că poetul american încearcă prin poezia lui tocmai „a distruge Cartea, și o dată cu ea, doctrina care consideră Literatura drept un Text sau un Cuvînt avînd o semnificație totală" (*apud* M. Krieger, *op. cit.*, p. 371, nota 47). În raport cu idolatrizarea modernistă a cuvîntului – arată mai departe Riedel – poezia lui William Carlos Williams pornește de la înțelegerea a ceea ce cuvîntul nu (mai) poate să facă, ajungîndu-se astfel la o poetică a absenței. Comentînd această situație, Murray Krieger observă: „departe de se mai constitui în cuvîntul suficient și integral, limbajul poemului își proclamă insuficiența: în loc să cuprindă și totodată să alcătuiască obiectul, limbajul revelează prăpastia dintre sine însuși și ceea ce ar vrea să fie și să spună" (*op. cit.*, p. 371).

Unde mai e atunci de găsit pluralismul și relativisumul postmodernismului, de care se face astăzi atîta caz, dacă el pune sub semnul întrebării și chiar contestă o întreagă tradiție umanistă, instituind o nouă criză a limbajului și a ideii de poezie? Am putea oare spune că postmodernismul începe o dată cu Wordsworth, unul dintre primii poeți moderni care refuză să mai acorde cuvîntului o semnificație totalizantă, mitică și mitizantă, reducîndu-l la funcția lui de comunicare directă și de reprezentare? Dar e poezia tranzitivă un mod de a fi al postmodernismului? Linda Hutcheon, de pildă (în *Politca Postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997) consideră că logica referentului și a reprezentării realiste rămîne un element important al poeticii postmoderniste, însă nu în sensul confirmării lui. Postmodernismul ar constitui o modalitate de contestare atît a iluziei directității

limbajului denotativ cît și a puterilor autosemnificante ale limbajului motivant. Cel puțin, acesta pare să fie sensul următoarelor afirmații: „De fapt, multe dintre strategiile postmoderne au ca premisă explicită o punere la îndoială a noțiunii realiste de reprezentare, ce presupune transparența mediului și, în consecință, legătura directă și naturală dintre semn și referent sau dintre cuvînt și lume. Desigur, arta modernă, în toate formele sale, a sancționat, la rîndul ei, această noțiune, dar a făcut-o deliberat, în detrimentul referentului, adică, prin sublinierea opacității mediului și a autosuficienței sistemului de semnificare. Postmodernismul, în schimb, denaturalizează atît transparența realistă, cît și reflexivitatea modernistă, păstrînd totodată (în maniera complice și critică ce-i este proprie) puterea atestată istoric a celor două. Aceasta estre politica ambivalentă a reprezentării postmoderne" (*op. cit.*, p. 38).

Prin urmare, postmodernismul denaturează tot ceea ce a părut cîndva natural și relativizează tot ceea ce a formulat cîndva pretenții absolute. O idee asemănătoare am susținut eu însumi, fără a cunoaște punctul de vedere al Lindei Hutcheon, într-un eseu din 1990, *Poezia modernă și post-ul de control*, publicat în revista *Arca* (nr. 1). Arătam acolo, printre altele, că aproape toate caracteristicile modernismului din tabloul lui Ihab Hassan (vezi *Sfîșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism*, în rev. *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 184-185) – formă, finalitate, structură, ierarhie, logos, operă finită, distanță, creație, totalizare, sinteză, semantică, paradigmă, metaforă, profunzime, cod magistral, interpretare, origine, metafizică, transcendență – pot fi depistate cu ușurință în opera unor poeți moderniști ca Valéry, Trakl, Ungaretti, Lorca, Guillén, Saint-John Perse, Quasimodo etc., dar că nu putem pune semnul egalității între poezia tranzitivă și toate trăsăturile postmodernismului stabilite de cercetătorul american. Cred însă și acum că țin de esența poeziei tranzitive: întîmplarea, forma deschisă, procesualitatea, participarea (dialogul cu cititorul), dispersarea, anularea granițelor dintre genuri (ideea de „text"), idiolectul, accentul pus pe sintagmă și suprafață, polimorfismul, imanența (explorarea concretului), nepăsarea față de hermeneutică. Celelalte categorii postmoderne identificate de Hassan, adică jocul, hazardul, anarhia, epuizarea, deconstrucția, retorica, semnificantul, scriptibilul, diferența, ironia, combinarea, aparțin – spuneam în eseul amintit – de poezia activă-pasivă (ludică, experimentală, manieristă, metaliterară).

În legătură cu postmodernismul poeziei românești, susțineam opinia că, deși fenomenul e discutat în bloc, el se manifestă prin forme foarte variate. Reproduc în continuare pasajul care interesează în această discuție: „...acum sînt active cel puțin trei direcții distincte: una pur și simplu tranzitivă (Bogdan Ghiu, Augustin Pop, Romulus Bucur, Simona Popescu, Andrei Bodiu), alta experimentală și metaliterară (Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Dan Lotoțchi) și alta ludică, ironică, indirectă (reprezentată de un mare număr de poeți, de la Mircea Cărtărescu și Alexandru Mușina la Florin Iaru și Petru Romoșan). Cel din urmă tip de poezie e și cel mai liber și mai puțin radicalizat formal. E o poezie fără fanatisme, o poezie care vrea – vorba lui Mircea Cărtărescu – totul, o sinteză de real și posibil, de corporalitate și conștiință lingvistică. Ea, aceastră direcție, se manifestă atît ca o critică și ca o operație deconstructivă a structurilor și temelor poeziei reflexive, cît și ca o căutare a unui nou tip de interioritate umană, specifică epistemei culturale sub oblăduirea căreia ne vom afla încă destulă vreme. E o poezie extrem de disponibilă, care are talentul de a nu privilegia procedee și curajul de a apela la forme tranzitive sau manieriste atunci cînd situația o cere.

17. Walt Whitman, *Prefață la prima ediție a „Firelor de iarbă"*, în *Opere alese*, Editura Univers, București, 1992, p. 333 (trad. și prezentare Mihnea Gheorghiu).
18. *Ibidem*, pp. 334-335.
19. *Ibid.*, p. 336.
20. *Idem*, *Cîntec despre mine* (fragment), în *op. cit.* p. 91.
21. *Idem*, *Prefață la prima ediție a „Firelor de iarbă"*, în *op. cit.*, p. 335.

22. *Idem, O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 482.
23. *Ibidem*, p. 485.
24. *Idem, Prefaţă la a doua ediţie a „Firelor de iarbă"*, în *op. cit.*, p. 340.
25. *Idem, Cîntec despre mine însumi*, în *op. cit.*, p. 107.
26. *Idem, Prefaţă la a doua ediţie a „Firelor de iarbă"*, în *op. cit.*, p. 336.
27. *Ibidem*, p. 339.
28. *Ibidem*.
29. *Idem, Perspective democratice*, în *op. cit.*, p. 446.
30. *Idem, O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.* p. 483.
31. *Ibidem*, p. 485.
32. *Idem, Cîntec despre mine*, în *op. cit.*, p. 109.
33. *Apud* Matei Călinescu, *Eseurile despre poezie ale lui Edgar Poe*, prefaţă la vol. Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. VII.
34. W. Wordsworth, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 134.
35. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 11.
36. Ezra Pound, *A retrospect*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, Ed. by James Scully, Fontana / Collins, 1977, p. 30.
37. *Ibidem*, p. 35.
38. *Idem, A.B.C.-ul lecturii*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.
39. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie, modernism şi tradiţie: Ezra Pound şi „imagismul"*, în rev. *Secolul 20*, nr. 5, 1970.
40. Ezra Pound, *A retrospect*, în lucr. cit., p. 31.
41. *Ibid.*, p. 37.
42. *Ibid.*, p. 41.
43. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 14.
44. *Ibidem*, p. 20.
45. *Apud ibidem*, p. 22.
46. *Ibidem*, p. 18.
47. *Ibid.*, p. 25.
48. V. Şklovski, *A fost odată*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 286.
49. Text reprodus după V.M. Jirmunski, *Compoziţia versurilor libere*, în *Ce este literatura? Şcoala Formală Rusă*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 244 (trad. Nicolae Roşianu).
50. Text reprodus după V. Şklovski, *op. cit.*, p. 283 (trad. Inna Cristea).
51. V. Şkovski, *op. cit.*, p. 283.
52. *Apud* Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 415.
53. În *Antologie de poezie rusă*, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 172 (trad. Madeleine Fortunescu).
54. I. Tînianov, *À Boris Pasternak*, în *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, traduction, commentaire et préface de Gérard Conio, Éditions L'Age d'homme, Lausanne, 1975, p. 91.
55. Text reprodus după V.M. Jirmunski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 250.
56. V.M. Jirmunski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 251.
57. *Apud* P. Brăileanu, *Prefaţă* la vol. Osip Mandelştam, *Cele mai frumoase poezii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1994, p. 14.
58. *Apud* Romul Munteanu, *Prefaţă* la vol. Osip Mandelştam, *Silentium*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. XIII.
59. *Apud* P. Brăileanu, *op. cit.*, p. 7.
60. Romul Munteanu, *op. cit.*, p. XV.
61. În vol. *Silentium*, ed. cit., p. 39 (trad. V. Bucuroiu şi P. Brăileanu).
62. *Idem*, p. 28.
63. În rev. *Vatra*, nr. 6, 1986 (trad. Ioan Muşlea).
64. A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 505.

65. Vladimir Maiakovski, *Cum se fac versurile?*, în *Despre munca scriitorului*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1955, p. 68.
66. În *Antologie de poezie rusă. Perioada clasică*, vol. III, *ed. cit.*, pp. 235-236 (trad. Cicerone Theodorescu).
67. Text reprodus după Romul Munteanu, *Prefaţă* la vol. Osip Mandelştam, *Silentium*, ed. cit., pp. XI-XII.
68. Text reprodus după Viktor Şklovski, *Despre Maiakovski*, în vol. *A fost odată*, ed. cit., pp. 399-400.
69. *Ordin de zi pe armata artei* (fragmente), în vol. Vladimir Maiakovski, *Octombrie*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, pp. 22-23 (trad. Cicerone Theodorescu).
70. Cîteva date despre aceste grupări şi legătura lor cu Maiakovski sînt aici necesare. Revista *LEF* a fost editată de *Levii Front Iskusstv* (Frontul de stînga al artelor). Între 1923-1925 au apărut 7 numere ale publicaţiei. *Novii Lef* este un continuator al *LEF*-ului, editat între 1927-1928 sub conducerea lui Maiakovski şI Tretiakov. *RAPP* reprezintă „Asociaţia rusă a scriitorilor proletari". După ce *Novii Lef* a fost desfiinţat, Maiakovski a aderat la *RAPP* care avea ca principal organ teoretic revista de critică marxistă *Na literaturnom postu*. Ce motivează aderarea lui Maiakovski la această organizaţie compromisă, desfiinţată ulterior, în 1932, printr-o hotărîre de partid? Iată ce spune Viktor Şklovski: „Maiakovski a intrat în *RAPP*. El îşi căuta tovarăşi, în *RAPP* nu erau tovarăşi pentru el. El căuta să fie recunoscut de ţară. Voia să stea de vorbă cu ea.(...). Vremea încercărilor literare şi chiar a prezicerilor literare trecuse. În *LEF* existase o viaţă literară, se ducea o activitate interesantă, lumea cunoştea multe, exista priceperea de a înţelege versurile. Maiakovski s-a îndreptat către *RAPP* pentru a se apropia mai mult de auditoriul său muncitoresc. A nimerit într-un golf izolat, încercuit din toate părţile de interdicţii şi clişee" (*op. cit.*, pp. 423-424).
71. V. Maiakovski, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 42.
72. *Ibidem*, p. 78.
73. Cf. nota 15 a prezentului capitol.
74. Fernando Pessoa, *Introduction à l'esthétique*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII. *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991, pp. 83-84.
75. *Idem*, *Une chambre de miroirs*, in *op. cit.*, pp. 170-171.
76. Alvaro de Campos, *Ultimatum*, in *op. cit.*, p. 59.
77. *Ibidem*, p. 61.
78. Fernando Pessoa, *Le sensationnisme*, în *op. cit.* p. 74.
79. *Idem*, *Principes du sensationnisme*, în *op. cit.*, p. 77.
80. *Ibidem*.
81. Antonio Mora, *Le retour des dieux*, în *op. cit.*, p. 209.
82. Ricardo Reis, *L'âme païenne (sur Caeiro)*, în *op. cit.*, p. 218.
83. Ricardo Reis despre Caeiro; *apud* José Gil, *Fernando Pessoa ou la métaphisique des sensations*, Éditions de la Différence, Paris, 1988, p. 119.
84. În vol. *Ploaia oblică*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 24 (trad. Roxana Eminescu).
85. José Gil, *op. cit.*, p. 120.
86. Alberto Caeiro, *Păzitorul de turme (XXIV)*. Text reluat după José Gil, *op. cit.*, p. 121 (trad. Gheorghe Crăciun).
87. José Gil, *op. cit.*, p. 121.
88. Text reluat după José Gil, *op. cit.*, p. 123 (trad. Gheorghe Crăciun). Pornind de la teoria senzaţionismului, José Gil urmăreşte mai departe implicaţiile „filosofice" ale acestui text care, într-un fel, e exemplar pentru toată poetica lui Caeiro: „Dacă metadiscursul negativ îndepărtează orice conştiinţă a conştiinţei (pentru ca lucrurile să nu fie decît «ceea ce sînt»), un alt metadiscurs stabileşte însă un pod între lucru şi subiect: nu mai avem de-a face cu un discurs al conştiinţei asupra conştiinţei senzaţiei, ci cu unul al privirii asupra privirii. Caeiro, în realitate, nu spune niciodată ceea ce *este* lucrul, *care* este forma sau culoarea sa; el ne spune

că lucrul *nu este decît* lucrul, că forma nu este decît forma. Forma aripii de fluture e ceea ce vom cunoaşte – ceea ce îl interesează pe Caeiro e *să spună* că această aripă nu este decît ceea ce se vede. Ca şi cum, pentru rest, el s-ar lăsa în grija experienţei şi nu a cuvintelor – acestea neexistînd, de fapt, chiar şi în funcţia lor nominativă, decît inserate într-un metadiscurs" (p. 123).

89. Text reluat după José Gil, *op. cit.*, p. 125 (trad. Gheorghe Crăciun).
90. José Gil, *op. cit.*, p. 125.
91. Alvaro de Campos, *Ricardo Reis*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, ed. cit., pp. 183-184.
92. În vol. *Ploaia albă*, ed. cit., pp. 45-46.
93. Federico Reis, *La „discussion en famille". Sur Ricardo Reis*, în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII, ed. cit., p. 179.
94. *Ode*, în vol. *Ploaia albă*, ed. cit., p. 73.
95. Într-un articol din *Gazeta* (1937): „Este adevărat că, de la *Plumb*, Bacovia s-a dovedit mereu drept un talent declinant" şi „Din *Comedii în fond*, constatăm, ca şi după lectura *Scînteilor galbene* şi *Cu voi...*, istovirea lirismului bacovian" (v. Vladimir Streinu, *Poezie şi poeţi români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 256).
96. „Putem vorbi la Bacovia de un veritabil antisimbolism. La un capăt al poeziei lui se produce o dezintegrare a limbajului prin sincopă, prin recurgerea la forme voit prozaice şi nearticulate. La un altul, poetica simbolistă este supralicitată şi uneori compromisă prin patetism. Peste tot simţim rictusul, nuanţa de sarcasm a vocii ori un fel de a monta imaginile ce indică – într-o manieră excesivă sau într-una cu intenţie nulă – parodia simbolismului decadent. Poezia a fost împinsă pe nesimţite spre polii ei: unul este proza, banalul limbii comune; altul este poza, limbajul emfatic, convenţia exacerbată. Între proză şi poză se consumă însă la Bacovia nu numai aventura simbolismului, dar şi a antipoeziei" (Nicolae Manolescu, *George Bacovia*, în *Scriitori români* (dicţionar), Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1978, p. 48.
97. Deşi constată că Bacovia „a parcurs traseul tranziţiei de la modernism la postmodernism", într-o foarte interesantă postfaţă, *Bacovia – un model al tranziţiei*, la volumul *G. Bacovia – Poezii. Proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, Ion Bogdan Lefter îi retrage, totuşi, poetului calitatea de scriitor postmodern. În discuţie e ultimul Bacovia, cel din *Stanţe şi versete*, care „a ajuns aici prin eliminarea treptată din text a unei serii de constante de limbaj modernist. Ce n-a mai reuşit să facă a fost o revizuire [...] a statutului eului poetic în funcţie de trăsăturile modelului către care se îndreptase". Lipsind „pasul decisiv al rebiografizării vocii «naratoare» din poezie", potrivit opiniei criticului, Bacovia a ratat şansa de a fi primul nostru postmodernist. Aşa ceva nici n-ar fi fost posibil – ni se sugerează mai departe – cu un poet al cărui principiu de construcţie e fragmentarismul. Marele merit al acestui Bacovia, din *Stanţe burgheze* şi postume, „rămîne orientarea către scriitura directă, antimetaforică".
98. Apartenenţa unei părţi a poeziei generaţiei '80 la bacovianism a fost sesizată de acelaşi Ion Bogdan Lefter: „În sfîrşit, pentru ultimele noastre serii de autori, Bacovia premerge solitarismul antimetaforizant aproximat de Petre Romoşanu, Mariana Marin sau Ion Mureşan, varianta auster-«realistă» din versurile lui Matei Vişniec şi – prin *Stanţe* – experimentele de stranie concentrare din poezia lui Călin Vlasie" (*op. cit.*, p. 242). În altă parte mai sunt amintite numele lui Mircea Cărtărescu, Liviu Ion Stoiciu, Alexandru Muşina.
99. Ion Caraion, *Bacovia – Sfîrşitul continuu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
100. Tudor Vianu, *G. Bacovia în ediţie definitivă*, în *Scriitori români*, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 388-390.
101. Cum afirmă Agatha Grigorescu în *Bacovia în Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.
102. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 391.

103. *Apud* Roger Asselineau, *Robert Frost* (présentation et choix de textes), Paris, Éditions Pierre Seghers, 1964, p. 48.
104. Victor Felea, prefață la Robert Frost, *Versuri*, Editura Tineretului, București, 1969, pp. 20-21.
105. În A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, ed. cit., pp. 265-266 (trad. A.E. Baconsky).
106. R. Asselineau, *op. cit.*, p. 52.
107. Robert Frost, *Versuri*, ed. cit., p. 45-47 (trad. Victor Felea).
108. *Idem, Sentence-sounds*, în vol. *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit., pp. 50-51.
109. *Ibidem*.
110. Bertolt Brecht, *Efectul de distanțare*, în vol. *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, București, 1977, pp. 130-131.
111. Robert Frost, *op. cit.*, p. 121.
112. Bertolt Brecht, *Definiția artei*, în *op. cit.*, p. 159.
113. R. Asselineau, *op. cit.*, p. 57.
114. Constantin P. Kavafis, *Autoencomiu*, în vol. *În casa sufletului*, Editura Minerva, București, 1992, p. 140.
115. *Idem, Însemnări de poetică și morală*, în *op. cit.*, p. 130.
116. *Idem, Poetica*, in *op. cit.*, p. 113.
117. *Idem, Însemnări de poetică și morală*, în *op. cit.*, p. 124.
118. *Ibidem*, p. 129.
119. *Idem, Poetica*, în *op. cit.*, pp. 111-112.
120. Constantin P. Kavafis, *Orașul*, în vol. *Poezii*, Editura Univers, București, 1971, p. 69 (trad. Aurel Rău).
121. A.E. Baconsky, *op. cit.*, p. 407.
122. Constantin P. Kavafis, *În port*, în vol. *Poezii*, ed. cit., p. 141.
123. A.E. Baconsky, *Meridiane*, E.P.L., București, 1969, p. 186.
124. C.Th. Dimaras, *C.P.Kavafis. Versul și limba*, în vol. *Istoria literaturii neogrecești*, E.P.L.U., București, 1968, pp. 530-531.
125. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 77.
126. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp.77-78.
127. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 76.
128. *Ibidem*.
129. *Ibid*.
130. *Tînăra gospodină* (*The Young Housewife*), în William Carlos Williams *Poèmes / Poems, Aubier Montaigne*, Paris, 1981, p. 49 (trad. Gheorghe Crăciun).
131. William Carlos Williams, *Selected Essays*, A New Direction Book, New York, 1969, p. 268.
132. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 83-84. În legătură cu acest poem, de o simplitate care-l face aproape imposibil de comentat, Johnathan Culler propune considerații de o mare finețe analitică, păstrînd aceeași perspectivă a convențiilor impuse textului de actul de receptare: „A scrie un poem înseamnă a reclama un anume tip de semnificație de la un construct verbal produs [de autor], în timp ce lectura presupune apropierea de poem cu «prejudecata» că oricît de sumar ar putea părea el, acesta ar trebui să conțină, cel puțin implicit, virtuți latente care să-i merite atenția. Un asemenea tip de lectură devine astfel un proces de căutare a modalităților care să-i garanteze poemului semnificația și importanța, iar în acest proces sînt incluse o diversitate de operații ce provin parțial din instituția poeziei. Unele versuri își anunță explicit preocuparea pentru teme cu un loc central în experiența umană, dar multe dintre ele nu; iar în aceste cazuri trebuie să utilizăm convenții formale speciale.

Prima dintre aceste convenții s-ar formula drept «o încercare de a citi orice vers descriptiv, oricît de sumar, ca pe un moment epifanic». Dacă un obiect sau o situație se află în centrul unui poem, acest lucru implică, prin convenție, și faptul că ele au o importanță deosebită: ele sînt «corelativul obiectiv» al unei emoții

intense sau «*locus*»-ul unui moment de revelaţie. Această convenţie se aplică îndeosebi poemelor imagiste, haiku-urilor, precum şi altor poeme schematice care permit formei versificate să le declare importanţa. Poemul *Într-o staţie de metrou* al lui Pound,

Ivirea acestor chipuri în mulţime:
Petale pe-o creangă jilavă, neagră,

cere să fie luat drept o percepţie a cufundării în sine, drept un moment formalizat al revelaţiei şi drept o suprafaţă ce devine profunzime. Operaţii similare se pot identifica în multe din versurile lui William Carlos Williams. Un bileţel lăsat pe masa din bucătărie în care putem citi «Nu vreau să spun decît că am mîncat prunele din congelator pe care tu probabil le vroiai la micul dejun. Iartă-mă, au fost delicioase: atît de dulci şi îngheţate» este cu siguranţă un gest frumos; dar cînd e pus în pagină ca poem, convenţia semnificaţiei intră în rol. Poemul este privat de orice funcţie pragmatică sau de circumstanţă a notaţiei (reţinînd pur şi simplu referinţa la context ca pe o afirmaţie legată de importanţa unei experienţe de acest fel), fiind necesară, în consecinţă, intervenţia unei noi funcţii pentru a-l justifica. Dată fiind opoziţia dintre mîncatul prunelor şi regulile sociale violate, putem spune că poemul ca notaţie devine o forţă meditativă care recunoaşte prioritatea regulilor, cerînd iertare şi, totodată, afirmînd, prin vigoarea ultimelor cuvinte, că experienţa senzorială imediată are şi ea drepturile ei şi că ordinea relaţiilor personale (relaţia dintre «eu» şi «tu») trebuie să facă loc unei astfel de experienţe. Putem merge chiar mai departe, spunînd că lumea bileţelelor şi a micului dejun este deopotrivă şi una a limbajului, care nu poate asimila şi nici nu se poate revolta împotriva momentelor cînd, după cum notează Valery, «le fruit se fonde en jouissance». Valoarea afirmată de mîncatul prunelor este una care transcende limbajul şi ea nu poate fi «surprinsă» de poem decît negativ (pentru că ea este aparent nesemnificativă), acesta fiind şi motivul pentru care poemul trebuie să fie atît de diluat şi pretins banal" (*Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Keagan Paul, London, 1994, first published 1975, pp. 175-176).

133. William Carlos Williams, *op. cit.*, pp. 197-198.
134. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 93.
135. *Apud ibidem*, p. 153.
136. Alain Robbe-Grillet, *O cale pentru romanul viitor*, în Romul Munteanu, *Noul Roman francez*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.
137. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 153.
138. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 156-155.
139. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 158.
140. Text reprodus după *ibid.*, p. 163.
141. Louis Zukovsky, *Un obiectiv*, în rev. *Arca*, nr. 10-11-12, 1995, p. 101.
142. *Ibidem.*
143. *Ibid.*
144. *Ibid.*
145. *Ibid.*
146. *Ibid.*
147. *Ibid.*, p. 103.
148. *Ibid.*
149. *Ibid.*, p. 105.
150. *Ibid.*
151. Giacomo Debenedetti, *Poezia italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1986, p. 27.
152. *Apud* G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 49.
153. G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 49.

154. În legătură cu semnificaţia emblematică a obiectelor şi cu lipsa de metafizică a eului în poezia lui Montale, cîteva observaţii esenţiale face acelaşi G. Debenedetti: „S-a vorbit în legătură cu Montale de faimosul «corelativ obiectual» care este unul dintre fundamentele poeticii lui Eliot. Este adevărat în măsura în care Montale, în mod independent de poetica lui Eliot, ţese şi contrapunctează obiecte şi apariţii emblematice ale unei stări subiective proprii: adevărate şi pure ideograme, adică cifre vizibile şi sensibile ale aceleiaşi stări sufleteşti proprii. Dar despre acea stare, în Montale, nu se dă după aceea o explicaţie metafizică sau doctrinară, sistematică, teologică sau dogmatică. Nu este Eul cuiva care alcătuieşte cu momentele eului propriu un sistem anumit al lumii. Este un Eu empiric, chiar dacă se ţine seama că experienţa sa ca destin este valabilă şi pentru ceilalţi oameni. Dar ca istorie personală o sustrage, lasă vederii doar emblemele care o adumbresc şi o subinţeleg, fără s-o amintească" (*op. cit.*, p. 48).
155. *Apud* Florin Chiriţescu, *Cuvîntul traducătorului*, prefaţă la vol. Eugenio Montale, *Quaderno di quatro anni/ Caiet pe patru ani*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 14.
156. *Apud ibidem*, p. 6.
157. Pietro Bonfiglioli, *Dante, Pascoli, Montale*, în *Nuovi studi pascoliani*, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Societa di Studi Romagnoli, Bolzano-Cesena, 1963. *Apud* Eugenio Montale, *Poezii*, antologie, traducere, prefaţă, note şi repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 319.
158. *Apud ibidem.*
159. *Apud ibidem.*
160. Eugenio Montale, *Poezii* (ediţie bilingvă), E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 47 (trad. Dragoş Vrînceanu).
161. Eugenio Montale, *Intenţii (interviu imaginar)*, publicat prima dată în *La Rassegna d'Italia*, nr. 1, ian. 1946, Milano. *Apud* Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 285.
162. *Apud ibidem*, p. 286.
163. *Apud ibidem.*
164. Giuseppe de Robertis, *Ocaziile*, în *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962. *Apud ibidem*, p. 294.
165. Gianfranco Contini, *Montale şi „Furtuna"*, în *Una lunga fedelta*, Einaudi, Torino, 1974. *Apud ibidem*, p. 309.
166. Marian Papahagi, Prefaţă la *op. cit.*, p. 9.
167. Eugenio Montale, *Intenţii (interviu imaginar)*, în *op. cit.*, p. 286.
168. Marian Papahagi, *Montaliana*, în vol. *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, pp. 229-230.
169. Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit. (Marian Papahagi), p. 169.
170. Maria Corti, *Un nou mesaj al lui Montale: „Satura"*, în *Strumenti critici*, nr. 15., iun. 1971. *Apud ibidem*, p. 329.
171. Marian Papahagi, *op. cit.*, p. 226.
172. Eugenio Montale, *Timpul nostru*, în rev. *Convorbiri literare*, nr. 3, 1986.
173. *Ibidem.*
174. Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani*, ed. cit., p. 115 (trad. Florin Chiriţescu).
175. *Ibidem*, p. 117.
176. Jovan Hristić, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 104.
177. Eugenio Montale, *Intenţii (interviu imaginar)*, în *Poezii, ed. cit.* (Marian Papahagi), p. 288.
178. Francis Ponge, *Eu am început foarte de tînăr să deschid dicţionarul* (dialog cu Ion Pop), în Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 224.
179. *Idem*, *My creative method*, în *Methodes*, Éditions Gallimard, Paris, 1961, p. 181.
180. *Ibidem*, pp. 11-12.

181. *Idem*, *Le murmure (condition et destin de l'artiste)*, în *op. cit.*, p. 160.
182. *Idem*, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 30.
183. *Idem*, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 23-25 (trad. Irina Mavrodin).
184. Text reprodus după G. Călinescu, *Universul poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 138. În original: „Tresor gardé, cloisons de ruches, / Abondance de la saveur, / Architecture pentagonale. / L'ecorce se fend; les grains tombent, / Grains de sang dans des coupes d'azur; / Et d'autres, gouttes d'or, dans des plats de bronze emaillé" (trad. rom. în text: Gheorghe Crăciun).
185. Francis Ponge, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 31.
186. *Ibidem*, p. 11.
187. *Ibid.*
188. *Ibid.*, p. 17.
189. *Idem*, *Eu am început foarte de tînăr să deschid dicționarul* (dialog cu Ion Pop), în *op. cit.*, p. 223.
190. *Ibidem*, p. 224.
191. *Idem*, *My creative method*, în *op. cit.*, p. 36.
192. *Idem*, *Le murmure (condition et destin de l'artiste)*, în *op. cit.*, p. 161.
193. *Ibidem*.
194. *Ibid.*
195. Cf. Irina Mavrodin, *Francis Ponge şi retorica obiectului*, prefaţă la Francis Ponge, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, ed. cit., p. 6.
196. Cf. Roland Barthes, *Littérature objective*, în *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp. 29-30.
197. Francis Ponge, *Preumblare prin serele noastre*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f. a., p. 120 (trad. Alina Ledeanu).
198. Vezi în acest sens: Jacques Derrida, *La Dissémination*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, trad. rom. *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997; Julia Kristeva, *„Un coup de dés": suppresions non récupérables et emboitements infinis-indéfinis*, în Julia Kristeva, *La révolution du langage poetique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974; Jean François Lyotard, *Figură a gîndirii: „Un coup de dés"*, în rev. *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995.
199. Text reprodus după Romulus Bucur, Alexandru Muşina, *Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie*, Editura Leka Brîncuş, f.l., f.a., p. 104 (trad. Romulus Bucur).
200. Ulterior, Burroughs inventează o nouă metodă, de aceeaşi factură aleatorie: „Am pus la punct o extindere a metodei *cut up*, pe care o denumesc *fold in method*: o pagină de text al meu sau al altuia - îndoită în două - pe direcția înălțimii - şi aşezată pe o altă pagină. Textul astfel compus este citit, atunci, ca un singur text, din cauza acestor două plieri". *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 267.
201. Charles Olson, *Versul proiectiv*, în rev. *Interval*, nr. 4-5, 1990, p. 48.
202. *Ibidem*.
203. *Ibid.*
204. *Ibid.*
205. *Ibid.*
206. *Ibid.*, p. 50.
207. *Ibid.*
208. *Ibid.*
209. Charles Olson, *Cînturile lui Maximus / Cîntul 4*, în *Lirică americană contemporană*, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. 63 (trad. Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu).
210. Serge Fauchereau, *op. cit.*, pp. 266-267.
211. Charles Olson, *Human Universe*. *Apud* Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 267.
212. Text reprodus după Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 180.

213. Discuţia e reprodusă sub titlul *An interview* în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.
214. Robert Lowell, *An interview*, în lucr. cit., p. 245.
215. *Ibidem*.
216. *Ibid*. Toate expresiile puse în continuare între ghilimele în textul meu sînt extrase din acelaşi interviu.
217. Serge Fauchereau, *op. cit.*, p. 182.
218. În vol. *Poezia americană modernă şi contemporană* (selecţie, traducere, note şi comentarii de Mircea Ivănescu), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pp. 260-261.
219. *An Interview*, în lucr. cit., p. 250.
220. *Ibid.*, p. 268.
221. *Ibid*.
222. Ştefan Stoenescu, *Poemul ca gest*, prefaţă la Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, pp. 6-7.
223. Frank O'Hara, *op. cit.* (trad. Constantin Abăluţă şi Ştefan Stoenescu), p. 67.
224. Frank O'Hara, *Personismul. Un manifest*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1987, p. 157.
225. *Ibidem*.
226. *Ibid*.
227. *Ibid*, p. 158.
228. Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, ed. cit., p. 136.
229. Matei Călinescu, *Ion Vinea: schiţă de portret liric*, prefaţă la Ion Vinea, *Ora fîntînilor*, E.P.L., Bucureşti, 1976, pp. VIII-IX.
230. Cf. Nicolae Manolescu, *Spiritul avangardei*, in rev. *România literară*, nr. 18, 1984, p. 3.
231. Mircea Martin, *Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane)*, în rev. *Euresis*, nr. 1-2, 1994, p. 97.
232. *Ibidem*.
233. *Ibid.*, p. 98.
234. Eugen Lovinescu, *Camil Petrescu*, în *Critice*, vol. IX, 146-152, text reluat în E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 457.
235. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, prefaţă la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura Allfa-Paideia, Bucureşti, 1996, p. LXXVIII.
236. Ion Pop, *Un „avangardist de unul singur"*, prefaţă la Victor Valeriu Marinescu, *Ştiri despre Victor Valeriu Marinescu*, Editura Cogito, Oradea, 1995, p. 10.
237. Caius Dobrescu, *Nichita Stănescu între mit naţional şi poet „underground"*, în *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 182.
238. Ştefan Borbély, *Aventura normalităţii*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994, p. 59.
239. Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 183.
240. Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 60.
241. Ştefan Borbély, *op. cit.*, în lucr. cit., p. 59.
242. Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva maşinii de scris*, în lucr, cit., p. 172.
243. Alexandru Muşina, *Poezia – o şansă...*, în lucr. cit., p. 146.
244. *Ibidem*, p. 145.
245. Matei Vişniec, *Poezia într-o lume normală*, în lucr. cit., p. 150.
246. Cf. Romulus Bucur, *Senzaţia de autenticitate*, în lucr. cit., pp. 156-158.
247. Nichita Danilov, *Oglinda activă*, în lucr. cit., p. 160.
248. Liviu Ioan Stoiciu, *În contact direct cu lumea*, în lucr. cit., p. 164.
249. Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, în lucr. cit., p. 186.
250. Magda Cârneci (Magdalena Ghica), răspuns la ancheta *Dreptul la timp*, în rev. *Echinox*, nr. 11-12, 1979.
251. Petru Comarnescu, prefaţă la *Antologie de poezie americană modernă*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.

252. G.H. Bantock, *The Social and Intelectual Back-ground in The Modern Age. Apud* Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, Bucureşti, 1975, p. 443.
253. Cf. Charles Carpenter Fries, *American English Grammar*. Iată doar o singură observaţie importantă pentru discuţia noastră: „În general, deci, în ce priveşte exprimarea relaţiilor dintre subiect şi complement, în cursul dezvoltării sale, engleza s-a îndepărtat de limbile flexionare, în care subiectul şi complementul pot să ocupe orice poziţie printre cuvintele frazei, apropiindu-se de modelele gramaticale care funcţionează în baza ordinii fixe a cuvintelor şi care fac din poziţia dinaintea verbului teritoriul «subiectului», iar din poziţia de după verb teritoriul «complementului». *Apud* Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375.
254. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375.
255. Charles Carpenter Fries, *op. cit. Apud* Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 375-376.
256. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 387.
257. Georges Poulet, *Études sur le temps humain. Apud* Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 388.
258. *Ibidem*, p. 390.
259. Cf. Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.

V. Cele cinci dimensiuni

1. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1974, p. 119.
2. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 9.
3. În volumul *Semiotics of Poetry* (Methuen, London, 1980) Michael Riffaterre consideră că poezia este o structură verbală care-şi generează sensul, un mod „oblic" de a exprima conceptele. Ea spune întotdeauna ceva pentru a semnifica altceva. Sensul unei poezii e rezultatul unei dialectici desfăşurate între text şi cititor. Pentru a descifra textul pe care îl are în faţă şi pentru a înţelege că acesta este o poezie şi nu altceva, cititorul are nevoie de o dublă lectură. Prima este *euristică*, şi ea constă în sesizarea sensului lingvistic al textului, cu ipoteza că textul poate avea o valoare referenţială, mimetică. Cea de-a doua lectură e *hermeneutică*, şi ea conduce tocmai la descoperirea faptului că, prin lexic, gramatică, prozodie şi eufonie, poezia alterează orice reprezentare mimetică a realităţii, creîndu-şi propriul ei sens, numit de Riffaterre *semnificanţă* (significance). Rezultă de aici că orice poezie, oricît ar fi ea de simplă, necesită această a doua lectură care o „corectează" pe prima prin valorificarea competenţei literare a celui care citeşte. Cred însă că nu trebuie să confundăm *mimesis*-ul cu tranzitivitatea. Poezia poate fi în acelaşi timp şi nonmimetică şi tranzitivă. Am arătat deja că sensul referenţial şi sensul denotativ sau tranzitiv ale unui enunţ nu pot fi confundate.
4. Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977. Pentru motivarea teoretică a demersului autorului, vezi pp. 5-38.
5. Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 94.
6. *Ibidem*, p. 95.
7. Cf. George Steiner, *Cuvîntul împotriva obiectului*, în *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 218: „Un raţionalism difuz, influenţa nivelatoare a mass-mediei, monocromia crescîndă a mediului tehnologic presează asupra componentelor personale ale limbajului. [...] Efectele asupra stabilităţii vitale a structurii limbajului, asupra vericalităţii complexe care leagă subconştientul şi intimităţile principale ale limbii de suprafaţa publică pot fi grave. Lipseşte elementul de stabilitate. Cu greu poate fi găsită o fiinţă omenească care să nu fi fost exasperată la un moment dat, de «publicitatea» limbii, care să nu fi resimţit o stinghereală aproape fizică faţă de nepotrivirea dintre singularitatea, noutatea propriilor emoţii şi sistemul uzat de cuvinte. Este aproape intolerabil

faptul că nevoile, afecțiunile, animozitățile, introspecțiile pe care le simțim totalmente ale noastre, care modelează conștiința identității noastre și cea despre lume trebuie să fie exprimate – chiar și, ceea ce este cel mai absurd, cînd vorbim cu noi înșine – în limbajul comun".

8. Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997, p. 13.
9. În *Teoria literaturii* (E.P.L.U., București, 1967, p. 111) Wellek și Warren disting două tipuri de individualitate: „tipul obiectiv și tipul subiectiv: cei care, precum Keats și T.S. Eliot, accentuează capacitatea negativă a poetului, orientarea lui spre lumea exterioară, ascunzîndu-și personalitatea concretă, și tipul opus care tinde să-și etaleze personalitatea, dorește să-și facă autoportretul, să se mărturisească, să se exprime pe el însuși". Problema l-a preocupat și pe Tudor Vianu care face deosebirea dintre *eul tipic* și *eul personal*. Mai tîrziu, într-un alt context, în studiul *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, cuprins în volumul *Figuri și forme literare* (1946), „eul tipic" este numit *eu general*.
10. Cf. Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka-Brîncuș, f.a., f. l., pp. 92-93.
11. *Apud* Luc Ferry, *op. cit.*, p. 198.
12. Cf. Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, 1984. Pentru un rezumat al ideilor cărții și încercarea de a asimila romantismul românesc al perioadei pașoptiste cu romantismul Biedermeier, vezi Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1990, pp. 167-171 și *passim*.
13. John Bayley, *Fascinația romantismului*, Editura Univers, București, 1982. Pentru discuția noastră și contradicțiile interne ale romantismului în general, vezi pp. 6-81.
14. S. Coleridge, *Biographia literaria*, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, București, 1982, p. 144.
15. Livius Ciocârlie, *Teama de text la Baudelaire*, în *Negru și alb*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 88.
16. *Ibidem*, p. 87.
17. *Apud* Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 53.
18. *Apud ibidem*, p. 67.
19. G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, Editura Univers, București, 1977, p. 205.
20. Walt Whitman, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *Opere alese*, Editura Univers, București, 1992, p. 484.
21. Paul Ricœur, *Istorie și adevăr*, Editura Anastasia / C.E.U. Press, București, 1996, p. 191.
22. Robert Bly, citat de Serge Fauchereau, în *op. cit.*, p. 310.
23. Luc Ferry, *op. cit.*, p. 25.
24. Fernando Pessoa, *Projét de préface à un livre futur* (1916?), în *Oeuvres de Fernando Pessoa*, vol. VII., *Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991, p. 176.
25. T.S. Eliot face cîteva considerații esențiale cu privire la funcția impersonalității în poezie în eseul *Tradiția și talentul personal* (1919). Iată două pasaje – mereu citate în studiile dedicate poeziei moderne – cu valoare de definiție: „Treaba poetului nu e de a căuta emoții noi, ci de a le folosi pe cele obișnuite și, făcînd din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale" și „Poezia nu înseamnă o eliberare a emoțiilor, ci o eliberare de emoție; nu exprimarea personalității, ci o eliberare de personalitate" (în vol. *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, pp. 29-30). Ceea ce i se cere, prin urmare, poetului este renunțarea la individualitatea sa particulară și explorarea acelor caracteristici obiective, comune ale sensibilității umane. Cu ce mijloace însă? Care e secretul poetic al prezentării unor trăiri obișnuite, fără a cădea în banalitate și convențional? Răspunsul se află într-un scurt eseu intitulat *Hamlet*: „singurul fel de a exprima emoția în artă e de a găsi un corelativ obiectiv; cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, o înșiruire de evenimente care trebuie să alcătuiască formula acelei emoții anume; așa încît atunci

cînd sînt date faptele externe care trebuie să se finalizeze în experienţa senzorială, emoţia să fie imediat evocată" (*op. cit.*, p. 175).

26. Ideea e dezvoltată în următorul pasaj: „Cititorul colaborează la opera literară *nu pentru că o citeşte, ci pentru că o va citi.* Stă ca şi pitit în mod invizibil în conştiinţa poetului şi de acolo acţionează ca un cenzor critic implacabil ce nu permite altă expresie decît aceea care, conţinînd o reprezentare psihică *potrivită*, va obţine ulterior *asentimentul* său. Acţiunea poetică este încă de la originea sa, în mod iremediabil, o coacţiune, o acţiune comună a poetului şi cititorului. Şi de aceea putem spune de pe acum în mod riguros că cititorul *este în egală măsură autor al poemului ca şi poetul însuşi*" (Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 328).
27. O observaţie banală care se poate face e aceea că în arta şi literatura modernă critica nu mai reprezintă o activitate secundară, ci o parte a creaţiei însăşi. Lui Jovan Hristić i se pare că „textele critice au devenit parte inalienabilă a artei moderne" (*Literatura modernă şi critica modernă*, în *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 133).
28. Giacomo Debenedetti, *Poezia italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1986.
29. Potrivit opiniei lui Jovan Hristić (*op. cit.*, p. 140), funcţia acestor note e dublă şi ea indică un mod propriu de a fi al poeziei moderne, care îmbină în acelaşi text discursul literar cu discursul metaliterar: „Menirea notelor nu este, aşadar, numai să aşeze textul poemului în contextul istoric corespunzător [...], ci aceea că prin ele se creează şi o formă poetică absolut nouă. Notele ne indică faptul că *Ţara pustie*, după inspiraţia sa, este deopotrivă o operă de poezie şi una de critică, şi problema care se pune nu este originalitatea sau neoriginalitatea procedeului sau a inspiraţiei poetice – pentru anumite concepţii, un poem cu un număr atît de mare de citate şi aluzii cu greu s-ar putea numi cu totul original – ci forma acestei inspiraţii, care, pare-se, corespunde aproape cu desăvîrşire sensibilităţii moderne".
30. Paul Valéry, citat de Eugen Negrici în *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p. 68.
31. *Apud* Andrei Corbea, în prefaţa la Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, pp. 10-11.
32. Andrei Corbea, prefaţă la *op. cit.*, p. 11.
33. Cf. Johnathan Culler, *Poetics of the Lyric*, în *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1994, pp. 161-188.
34. Hans Robert Jauss, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii* (fragmente), în rev. *Viaţa Românească*, nr. 10, 1980, p. 161.
35. Într-o lucrare intitulată *Eseu asupra individualismului* (Editura Anastasia-C.E.U. Press, Bucureşti, 1996), antropologul Louis Dumont arată că în cultura modernă a devenit imposibil să deducem imperisabilul (ceea ce trebuie să fie) din perisabil (ceea ce este), situaţie care blochează posibilitatea omului de a trece de la fapte la valori. Religia prezentului exclude valorizările, ea face cu neputinţă existenţa unui sistem de referinţă transcendent: „...accentul pus pe individ a condus la interiorizarea moralei, la rezervarea acesteia exclusiv conştiinţei individuale, în timp ce ea era separată de alte scopuri ale acţiunii şi despărţită de religie. Individualismul şi separarea simultană a omului de natură au dus la disjuncţia dintre bine, adevăr şi frumos şi la apariţia unei prăpăstii adînci între ce *este* şi ce *trebuie să fie*. Această situaţie a devenit destinul nostru, în sensul că ea se află în centrul culturii şi civilizaţiei moderne" (*op. cit.*, p. 270).
36. „Modernitatea e tranzitoriul, trecătorul, prezentul, jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este veşnicia şi imuabilul. [...] Elementul acesta trecător, fugitiv, ale cărui metamorfoze sînt atît de frecvente, nu aveţi dreptul să-l dispreţuiţi sau să-l nesocotiţi. Suprimîndu-l, cădeţi inevitabil în vidul frumuseţii abstracte şi de nedefinit..." (Charles Baudelaire, *Pictorul vieţii moderne*, în *Pictorul vieţii moderne şi alte*

curiozități, Editura Meridiane, București, 1992, p. 390). E adevărat că Baudelaire încă mai acordă modernității șansa de a atinge non-perisabilitatea valorilor, arătînd că „ținta sa e de a desprinde din modă ce poate ea conține ca poezie în istorie, să extragă veșnicul din tranzitoriu". În acest sens, fiecare moment artistic din trecut și-a avut modernitatea sa, „frumusețea sa misterioasă". Și totuși, apare la Baudelaire și o modernitate care este numai a lumii moderne și care se apropie de viziunea nihilistă a lui Nietzsche: „rostogolirea omului în afara centrului către X", înțelegînd prin aceasta o progresivă pierdere a fundamentelor umane (Dumnezeu, *logos*-ul, istoria etc.). Elocvent e elogiul pe care Baudelaire îl face „hoinarului perfect", observatorului detașat al vieții, care este un individ descentrat, depeizat, asumîndu-și cu pasiune propria-i alteritate, într-o lume în care valorile se neutralizează: „A nu fi la tine acasă, și a te simți cu toate acestea pretutindeni acasă; a vedea lumea, a fi în centrul lumii și să rămîi ascuns privirii lumii, iată cîteva dintre cele mai mărunte plăceri ale acestor spirite independente, pătimașe, nepărtinitoare, pe care limba nu le poate defini decît stîngaci. Observatorul este un *prinț* ce peste tot se bucură de *incognito*-ul său. [...] Și astfel cel îndrăgostit de viața universală pătrunde în mulțime ca într-un imens rezervor de electricitate. Îl mai putem compara și cu o oglindă tot atît de imensă precum mulțimea; cu un caleidoscop înzestrat cu conștiință, care, la fiecare mișcare, reprezintă viața multiplă și grația unduitoare a elementelor vieții. E un *eu* ce nu-și poate potoli foamea de *non-eu*, și care, în fiece clipă, îl redă și îl exprimă în imagini mai vii decît viața, mereu nestatornică și trecătoare" (*op. cit.*, p. 387).

Vezi, de asemenea, în acest text esențial pentru istoria modernității, și elogiul *dandy*-ului, al machiajului, al bizarului etc. sau sensul afirmației „Nimicul înfrumusețează ceea ce există", care concentrează aceeași estetică a neutralizării valorilor și a lipsei de fundamente.

37. Jean-François Lyotard, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul?"*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 178.
38. Walt Whitman, *Semnificația lui Edgar Poe*, în *op. cit.*, p. 460.
39. *Ibidem*, p. 461.
40. Cf. Hans Robert Jauss, *Dulceața căminului (La douceur du foyer): lirica anului 1857 ca model de transmitere a normelor sociale prin intermediul literaturii*, în *op. cit.*, pp. 389-426.
41. *Apud* Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, București, 1969, p. 42.
42. *Ibidem*.
43. *Ibid.*, p. 11.
44. *Ibid.*
45. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 13.
46. Observația îi aparține lui Igor Stravinski și ea caracterizează muzica epocii contemporane. Constatăm însă că, din punctul de vedere al paradigmei estetice care le subsumează, între muzica primei jumătăți a secolului XX și poezia aceleiași perioade nu există aproape nici o diferență. Muzica ajunge și ea la incomunicabilitate și explicațiile stilistice și ontologice pe care le putem da acestei situații pot fi regăsite punct cu punct și în studiul lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, publicat în 1956. Următoarele observații ale lui Stravinski apar în *Poetica muzicală*, a cărei primă ediție datează din 1952: „Capriciul individual, anarhia intelectuală care tinde să domine lumea în care trăim, îndepărtează artistul de semenii săi și îl obligă să apară în ochii publicului în calitate de monstru; un monstru de originalitate, inventator al propriului său limbaj, al vocabularului și mijloacelor artei sale. Folosirea materialelor verificate și a formelor stabilite îi sînt în mod obișnuit interzise. El ajunge să vorbească un idiom fără nici o relație cu lumea care îl ascultă. Arta devine într-adevăr unică, în sensul că ea este incomunicabilă și ermetică pe toată linia" (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967, p. 75).
47. Walt Whitman, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 485.

48. *Ibidem*, p. 491.
49. *Ibid.*, p. 489.
50. Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, p. 84.
51. George Steiner, *op. cit.*, în ed. cit., pp. 219-220.
52. *Ibidem*, p. 221.
53. Michel Foucault susţine chiar ideea că pînă spre sfîrşitul secolului XVIII în cultura europeană nu există nici *omul* ca realitate gîndită în concretul ei. Omul ca problemă e o descoperire ulterioară clasicismului şi această problemă apare o dată cu instituirea cadrelor cunoaşterii ştiinţifice. De reţinut e faptul că „inventarea" omului n-a fost posibilă decît după depăşirea viziunilor metafizice, anistorice, anterioare şi că din secolul XVIII încoace problemele omului sînt avute în vedere în imanenţa lor. Modernitatea timpurie a descoperit că omul este un „dublet empirico-transcendental" care poate fi studiat obiectiv:
„Au luat atunci naştere – arată Michel Foucault – două tipuri de analize. Cele care s-au instalat în spaţiul corpului şi care, prin studierea percepţiei, a mecanismelor senzoriale, a schemelor neuro-motorii, a modurilor de articulare comune lucrurilor şi organismului, au funcţionat ca un soi de estetică transcendentală: prin intermediul lor se descoperea faptul că [...] există o *natură* a cunoaşterii umane care îi determină acesteia formele şi care, în acelaşi timp îi poate deveni manifestă prin intermediul propriilor ei conţinuturi empirice. Cel de-al doilea tip de analize [...], au funcţionat ca un soi de dialectică transcendentală; ele scoteau la iveală acest fapt: [...] există o *istorie* a cunoaşterii umane, care poate, deopotrivă, să se ofere cunoaşterii empirice şi să-i prescrie acesteia formele" (*Cuvintele şi lucrurile. O arheologie a ştiinţelor umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996, p. 374).
54. Există şi poeţi moderni care nu simt nevoia să renunţe la punctuaţie, ci să-i confere mai multă precizie, făcînd-o să semene cu semnele din muzică. Unul dintre aceştia e Paul Valéry: „Este criticată maniera mea (sau abuzul) de a folosi – cuvinte subliniate, cratime, ghilimele. Ceea ce înseamnă, pe scurt, a spune sau a face manifest că eu găsesc insuficientă punctuaţia obişnuită. [...] Punctuaţia noastră este vicioasă. Este în acelaşi timp fonetică şi semantică şi insuficientă pe ambele planuri. Nimic nu indică, la lectură, că trebuie (de pildă) să reiei un anumit ton de început de frază, după ce vei fi adoptat un altul în timpul pronunţării cîtorva cuvinte (interpolînd o remarcă).
– De ce nu semne ca în muzică? (unde, de asemenea, lipsesc). Semne de viteză, de accentuare a articulării – opriri de durată diferită. «Vivace», «solenne», staccato, scherzando" (*Limbaj*, vol. *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, pp. 863-864).
55. George Steiner, *op. cit.*, în ed. cit., p. 226.
56. Aceasta e, de pildă, opinia lui Valéry care afirmă răspicat: „Treaba poetului este de a construi un fel de corp verbal care să aibă soliditatea, dar şi ambiguitatea unui obiect. Experienţa arată că un poem prea simplu (de exemplu cel abstract) este *insuficient* şi se uzează de la prima privire. Nici măcar nu mai este un poem" (*Poezie*, în *op. cit.*, p. 807).
57. Gottfried Benn, *Probleme ale liricii*, în rev. *Secolul 20*, nr. 7, 1969, p. 40.
58. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 13.
59. Gottfried Benn, *op. cit.*, în rev. cit., p. 44.
60. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 357.
61. Giuseppe Ungaretti, în *Le Disque Vert*, nr. special. *Apud* Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror. Opere complete* (traducere, bibliografie şi ilustraţii de Taşcu Gheorghiu), secţiunea *Date, comentarii, opinii*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 222.
62. Definit ca poetic prin analogie cu poezia modernă, tipul de roman în discuţie reprezintă o formă pe care prozatorii secolului XX au creat-o în mod deliberat, ţinînd seama de tendinţele şi metamorfozele contextul literar la care ei s-au raportat. Într-unul din volumele sale de eseuri (*Puntea îngustă a artei*, 1927), Virginia Woolf constată că „s-ar putea ca proza să preia – le-a şi preluat de fapt – unele din

îndatoririle de odinioară ale poeziei [...]. Vom fi nevoiți să născocim numiri noi pentru cărți diferite ce se ascund sub acest generic [romanul]. Și e posibil să se afle atunci, printre numitele romane, unul pe care să nu prea știm cum să-l botezăm. Va fi scris în proză, dar într-o proză care va avea multe din caracteristicile poeziei" (*apud* Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, Editura Univers, București, 1971, pp. 66-67).

63. M.M. Bahtin, *Discursul poetic și discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*", Editura Univ. Al.I. Cuza, Iași, 1994, p. 155.
64. *Ibidem*, p. 149. Cuvintele introduse de mine în textul lui Bahtin sînt subliniate.
65. *Ibid.*, p. 160.
66. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, în *Ludwig Wittgenstein* (présentation, choix de textes, bibliographie par Gilles-Gaston Granger), Éditions Seghers, Paris, 1969, p. 117.
67. Poate că cea mai bună explicație analitică a celebrei afirmații wittgensteiniene, valorificînd nu doar aspectul ei logic, ci și pe cel psihologic, interior (lumea subiectului cunoscător fiind și lumea propriei sale interiorități), se află în aceste considerații ale lui Herbert Read în legătură cu limitele și formele de manifestare ale eului: „Eul este un element schimbător: el nu poate fi concentrat, deci nu poate fi fotografiat sau măcar zugrăvit prin mijloace mai puțin mecanice. Existența noastră este un proces continuu, dar domeniul conștiinței noastre nu are limite spațiale sau temporale. Ceea ce abstragem în orice clipă ca fiind «eul» este doar un punct convenit, spre care atenția noastră constrînge anumite imagini să conveargă și să genereze «o stare de conștiință», un moment de reflecție. Această stare de conștiință însă, nu este conștiința unui «eu», ci numai aceea a anumitor puncte situate la hotarele eului. Astfel nu sîntem în stare să *cunoaștem* eul; putem numai *trăda* eul noastru, și – așa cum indică însăși expresia – îl trădăm în chip fragmentar și inconștient" (*Imagine și idee*, Editura Univers, București, 1970, p. 110).
68. Cf. Viktor Șklovski, *Despre proză*, vol. I, II, Editura Univers, București, 1975 (I), 1976 (II).
69. Folosesc aici noțiunea de poezie tradițională în sensul lui Genette, de poezie traductibilă, reductibilă la o normă de inteligibilitate.
70. Explicația inexistenței cotidianului ca temă în literatura clasică și în cea tradițională în general ne-o oferă istoricul Philippe Ariès: „Oamenii trăiau atunci, în viața lor de zi cu zi, într-o lume a diferențelor. Iată de ce ei nu aveau o istorie, cu excepția atestărilor din anale și epopei, redactate în scopuri adesea liturgice și sacre. Ei nu simțeau nevoia de a conștientiza diferențele în care erau cufundați. Această mentalitate, de sorginte preistorică, a dăinuit în epocile istorice, dar nu se regăsește în texte, sau, cel puțin în formele superioare de expresie. Într-adevăr, scriitorii și artiștii acestor epoci au căutat, dimpotrivă, să eludeze aceste diferențe, spre a statornici un tip general și transcendent de umanitate, ceea ce numim astăzi clasicism. [...] Într-o lume a diferențelor, se manifesta tendința de afirmare a unei unități, dincolo de aceste diferențe. Pînă la revoluția mentală a secolelor XVIII-XIX, arta și gîndirea, caracterizate întotdeauna printr-o tendință mai mult sau mai puțin clasică, păreau a fi separate de istorie, străine de sentimentul popular al diferențelor. Acest sentiment, în anumite perioade, izbutea să străbată generalitatea clasicismelor, dar era repede refulat ca o formă barbară de emoție" (*Timpul istoriei*, Editura Meridiane, București, 1997, pp. 268-269).
71. Novalis, citat de Hugo Friedrich, în *op. cit.*, pp. 16-17.
72. *Apud* Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970, p. 72.
73. Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 73.
74. În studiul său *Sistematica poeziei* (Editura Cartea Românească, București, 1988), Eugen Negrici vorbește despre un tip de poezie care se bazează pe „*structurarea cu semantism obscur*", făcînd trimiteri la Mallarmé, Valéry, Pedro Salinas, Ion Barbu. Acest tip de poezie corespunde, fără doar și poate, conceptului de *poezie reflexivă*

pe care încearcă să-l aproximeze prezenta cercetare. Rețin, în continuare, ca deosebit de pertinente, considerațiile lui Eugen Negrici asupra raporturilor dintre poezia cu semantism obscur și lumea exterioară: „Universul poeziei va trebui alcătuit din elemente imprecis conturate, din obiecte (mai ales obiecte), ființe, evenimente (obiective, afective, spirituale) desprinse de orice legătură normală cu cauza, locul și timpul, fiindcă asemenea categorii implică și permit orientarea și sensibilizarea.

Elementele sînt «exilate», înstrăinate din timpul lor empiric într-un timp nedefinit și ipotetic, în zona unui «cîndva» evanescent și crepuscular. [...] Naturii nu i se lasă naturalul, spațiul obiectual tinde să se dereifice treptat pînă la fenomenul primar static, pînă la entitatea absolută, care nu mai are nimic comun cu lumea empirică, pînă la elementul cel mai general, mai nedeterminat, mai puțin limitativ. Va fi evitat tot ceea ce, fiind transparent și imediat recognoscibil, te reîntoarce în contingent: materialele experienței cotidiene, sentimentele comune, familiare, omenești, adevărurile practice" (*op. cit.*, p. 71).

75. Această tensiune exprimă, de fapt, imposibilitatea determinării unor valori transcendente lumii. Potrivit lui Louis Dumont, în lumea tradițională acordul dintre cunoaștere și acțiune e garantat la nivelul societății: „ideile sînt în conformitate cu natura și cu ordinea lumii, iar subiectul nu are nimic mai bun de făcut decît să se insereze într-un mod conștient în această ordine".

În modernitate „nu există o ordine a lumii, semnificativă din punct de vedere uman, și îi revine subiectului individual să stabilească relația dintre reprezentări și acțiune, adică, în mare, între reprezentările sociale și propria sa acțiune. În acest ultim caz, această lume lipsită de valori, căreia valorile i-au fost supraadăugate de către alegerea umană, este o lume sub-umană, o lume de obiecte, de lucruri. Putem s-o cunoaștem în mod exact și să acționăm asupra ei cu condiția să ne abținem de a-i atribui vreo valoare. Este o lume fără om, o lume din care omul s-a retras într-un mod deliberat și asupra căreia el poate astfel să-și impună voința" (*op. cit.*, p. 290).

Aș completa, totuși, observațiile lui Louis Dumont cu o nuanță în plus: lumea omului modern este o lume de obiecte în aceeași măsură în care ea este o lume de cuvinte și idei care nu mai aparțin propriei sale interiorități. Cum ar spune Roland Barthes, în această lume domină *doxa*, clișeul de gîndire, sloganul mental, vorbirea depersonalizată. Lumea aceasta e sub-umană pentru că ea a devenit non-subiectivă. De unde, ca o reacție de apărare, excesul de subiectivitate al unei anumite părți a poeziei moderne.

76. În ce privește disprețul lui Baudelaire față de realitatea brută, Hugo Friedrich face următoarele observații: „E semnificativ faptul că ceea ce l-a indispus cel mai mult cînd a fost condamnat juridic pentru volumul *Les Fleurs du Mal* a fost insinuarea de realism. [...] ...lirica lui Baudelaire nu tinde la copiere, ci la transformare. Dinamizînd răul instinctual, îi dă un caracter satanic; imaginile de mizerie pe care le aprinde capătă un «fior galvanic»; și chiar și fenomenele mai neutre le tratează de o asemenea manieră încît simbolizează stări lăuntrice sau acea indefinită lume de mister care la el umple idealitatea goală. Ar fi stupid să-l numim pe Baudelaire un realist sau un naturalist. În cele mai incisive, mai șocante subiecte ale sale își atinge violența maximă «spiritualitatea arzătoare» a lui Baudelaire, care tinde să se îndepărteze de orice real" (*op. cit.*, p. 52).

77. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 77.
78. Walt Whitman, *Perspective democratice*, în *op. cit.*, p. 443.
79. *Idem*, *O privire în urmă spre drumuri colindate*, în *op. cit.*, p. 483.
80. Radu Călin Cristea, *Argument*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*; Editura Vlasie, Pitești, 1994, pp. 88-89.
81. Alexandru Mușina, *Poezia cotidianului*, în lucr. cit., pp. 134-135.
82. Călin Vlasie, *Poezie și psihic – teze despre modernismul și post-modernismul poeziei*, în lucr. cit., p. 168.
83. Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în lucr. cit., pp. 171-175.

84. *Idem, Realismul poeziei tinere*, în lucr. cit., p. 184.
85. Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, în lucr. cit., pp. 187-188.
86. Chestiunea prezenței epicului în poezia modernă reține atenția lui Jovan Hristić, care observă în lirica europeană din preajma și de după Primul Război Mondial o preocupare pentru lărgirea formelor poetice, manifestată la o primă vedere, ca o reacție antisimbolistă. Sînt amintite, în acest sens, numele lui Saint-John Perse (*Anabase*), Claudel (*Cinci ode mari*) și T.S. Eliot (*Țara pustie*). Diferite de „formele condensate ale liricii simboliste", aceste creații nu par să reprezinte o revenire reală la „extensivitatea adevărată, concret-senzorială a epicii." Chiar dacă bazate pe structuri mari, aceste poeme nu ajung să povestească nimic, ele fiind mai apropiate de Mallarmé decît de Homer. *Țara pustie*, de pildă, „se destramă aproape sub ochii noștri într-un șir de fragmente de o intensitate emoțională și intelectuală excepțională". Poemul lui Eliot „nu reprezintă o curgere epică continuă, ci [...] un șir de bulboane succesive, care ne trag, fiecare în parte, în adîncurile lor uneori amețitoare". Citatele în Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 115-116.
Cu totul altfel se pune problema epicului în poezia americană a ultimelor decenii, pe care unii cercetători ca Linda Hutcheon sau Marjorie Perloff o consideră o expresie a mentalității postmoderne. Apare în această poezie „conjuncția contradictorie între autoreflexiv și documentar". E vorba, mai exact, „de punerea în prim-plan atît a codurilor narative, cît și a dorinței lor (și a noastră) de închidere și de ordine – ordine pe care structura sistematică a intrigii o complică. Aceasta înseamnă că – așa cum se întîmplă și în ficțiune – există o deschidere a poeziei către un material înainte exclus ca impur din acest gen: chestiuni politice, etice, istorice, filosofice. Acest gen de poezie poate, de asemenea, să opereze în direcția contestării reprezentării și a noțiunii tradiționale de referențialitate transparentă a limbajului prin problematizarea formei narative și, ca atare, se poate compara, prin efectele sale, cu metaficțiunea istoriografică" (Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București 1997, pp. 68-69). Autoarea acestor considerații nu găsește necesar să-și argumenteze afirmațiile cu numele unor poeți reprezentativi pentru fenomenele constatate, însă poezia lui Lowell, Louis Simpson, Keneth Koch, Robert Duncan, Edward Dorn și a multor alți poeți americani din generațiile mai tinere poate fi adusă oricînd în discuție în acest sens.
87. Toate sensurile noțiunilor latinești aici în discuție și ale termenilor înrudiți cu acestea se dau după G. Guțu, *Dicționar latin-român*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
88. Vezi I.M. Lotman, *Poezia și proza*, în *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970, pp. 66-81. Un pasaj elocvent e acesta: „Proza constituie un fenomen de dată mai recentă decît poezia, un fenomen care a apărut într-o epocă de mai mare maturitate a conștiinței estetice. Tocmai datorită faptului că, din punct de vedere estetic, proza este secundară în raport cu poezia, fiind receptată pe fundalul acesteia din urmă, scriitorul poate să apropie cu curaj stilul narațiunii în proză de vorbirea obișnuită, fără să se teamă că cititorul nu va mai fi capabil să discearnă dacă are de-a face cu realitatea sau cu recrearea ei. Putem așadar spune că, deși aparent simplă și apropiată de vorbirea obișnuită, proza *este mai complexă decît poezia din punct de vedere estetic, iar simplitatea ei este secundară*" (pp. 71-72).
89. Există o formă tradițională generală de organizare a realului în limbaj pe care o putem surprinde cel mai bine în structura povestirii. La origini, povestirea, fie ea și o relatare anecdotică din planul vieții imediate, se confundă cu ideea de proză. Povestirea e construită pe ideea revelării treptate a subiectului. Orice istorie prezintă un fir conducător care are o derulare uniformă, dar care implică și cîteva puncte de tensiune (intriga, punctul culminant, deznodămîntul). Povestirea și înaintarea în linie dreaptă a sensului sînt procese care se confundă. Principiul e teleologic. Mișcarea rectilinie înseamnă o dezvăluire din aproape în aproape a ceea ce, de fapt, se știe dinainte. Naratorul e un *gnarus*, un individ care *știe* și spune ceea ce știe. Termenii *gnarus* și *narratio* sînt derivați din aceeași rădăcină. Poetul

tradiţional este un narator nu doar în creaţiile epice, ci şi în cele lirice. Poezia care vorbeşte despre interioritatea umană e un fel de poveste a stărilor şi sentimentelor. Narativitatea e expresia unei conştiinţe sintagmatice a organizării lumii. Lumea modernă a pierdut în bună parte sensul narativităţii existenţei umane şi pentru că, prin discurs, ea nu mai poate fi organizată liniar.

90. Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968, p. 183 (trad. N. Argintescu-Amza).

91. În *op. cit.*, cap. III. *Rimbaud. Tehnica inserţiei*, pp. 86-90.

92. Observaţii esenţiale în legătură cu valoarea pe care o are versul în poezia tradiţională, cu accent pe tragedia greacă, întîlnim la George Steiner, în studiul *Sfera versului şi sfera prozei* din volumul *The Death of Tragedy* (1961). La originile sale, şi mai departe, timp de peste două mii de ani, noţiunea de vers este – consideră eseistul – aproape inseparabil legată de categoria teatrului tragic. Versul nu este doar semnul unei vorbiri care nu mai ţine de sfera utilităţii şi a comunicării imediate, ci şi indicele unui spaţiu al mitului şi al experienţei religioase, avîndu-şi propriile sale criterii ale adevărului. Mai mult decît atît, „el constituie elementul esenţial care separă lumea tragediei înalte de cea a existenţei obişnuite. Regii, profeţii şi eroii vorbesc în versuri, arătînd astfel că personajele exemplare dintr-o societate comunică într-un stil mai nobil şi mai vechi decît acela rezervat oamenilor de rînd" (*op. cit.*, în rev. *Secolul 20*, nr. 3, 1973, p. 11). Condiţia umană este, prin intermediul versului, în acelaşi timp simplificată şi complicată. În tragedia greacă viaţa apare eliberată de „povara contingenţelor materiale". Prin tot ceea ce semnifică el, versul este o formă care exclude faptele mărunte, imediatul, banalitatea existenţei.

93. N-ar fi exagerat să afirmăm că proza însăşi este o descoperire a modernităţii. La Stendhal, Balzac, Zola şi Flaubert proza nu înseamnă pur şi simplu naraţiune cu caracter referenţial, ea nu este o imitaţie a realului, ea îşi are propriul ei adevăr. Romanul naturalist i se pare lui Mallarmé o formă de o complexitate deosebită. Iată ce spune el în răspunsul la o anchetă din 1891 (*Despre evoluţia literară*): „Eu îl admir foarte mult pe Zola. La drept vorbind, el face în măsură mai mică literatură adevărată, şi se ocupă mai mult cu arta evocării, servindu-se cît se poate de puţin de elemente literare; el a luat cuvintele şi cu asta basta; restul decurge din organizarea lui miraculoasă... El dispune de însuşiri cu adevărat magnifice; simţul său nemaipomenit pentru viaţă, mişcările maselor lui, pielea Nanei, al cărei ţesut l-am mîngîiat cu toţii, toate acestea sînt zugrăvite în culori fastuoase, este o operă a organizării demnă de toată admiraţia! Dar literatura are şi ceva mai intelectual decît aceasta: lucrurile există, nu avem de ce să le creăm; noi trebuie doar să surprindem raporturile; iar firele acestor raporturi făuresc versuri şi orchestre". *Apud* Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 110.

94. Mallarmé, *Criză de vers*, în *Divagaţii. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, Bucureşti, 1997, p. 147 (trad. Ioana Diaconescu şi Mihnea Moroianu).

În ce priveşte polimorfismul, Mallarmé îl consideră un atribut esenţial al versului liber. În cadrul amintitei anchete (v. supra, nota nr. 91) poetul francez încearcă să explice care e marea noutate pe care o aduce poezia „decadentă" (cum o socoteau criticii) a momentului. Distincţiile lui au în vedere versul clasic, versul liber şi proza. Versul clasic e o formă de anihilare a personalităţii, el aparţine poeţilor care „cîntă în strană", exemplul tipic fiind Victor Hugo. Versul liber descătuşează personalitatea: „fiecare poet ducîndu-se să cînte la colţul său la un flaut care e numai al lui, ariile care-i plac". Apariţia versului liber e motivată nu dintr-o perspectivă tehnică, cum poate ne-am aştepta de la un poet ca Mallarmé, ci dintr-o perspectivă ontologică. Spre deosebire de romantism, care nutrea încă o iluzie a unităţii, fără să înţeleagă faptul că într-o realitate fragmentată aşa ceva nu mai este cu putinţă, noua poezie stabileşte cu realitatea lumii moderne un raport de izomorfism: „A lipsit mai ales această noţiune indubitabilă: că într-o societate fără stabilitate, fără unitate, nu poate fi creată vreo artă stabilă, vreo artă definitivă.

Din această organizare socială neîncheiată, care explică în același timp neliniștea spiritelor, ia naștere neexplicata nevoie de individualitate al cărui reflex direct sînt manifestările literare prezente". Aceste manifestări repudiază versul de tip vechi, care n-a reprezentat o adevărată poezie ci „un mijloc negreșit de a face versuri bune", adică un stil, o formă de virtuozitate stilistică. La acest nivel versul întîlnește proza: „Versul este pretutindeni în limbă acolo unde există ritm, pretutindeni, cu excepția afișelor și a paginii ultime a ziarelor. În genul numit proză, există versuri, uneori admirabile, de toate ritmurile. Dar, în realitate, nu există proză: există alfabetul, și apoi versurile mai mult sau mai puțin stricte, mai mult sau mai puțin difuze".

Versul liber (*discursul*, cum l-am numit eu) încearcă să salveze creația de oboseala versului tradițional. Pentru a arăta diferența dintre un tip de vers și celălalt, Mallarmé simte nevoia să facă o analogie cu muzica, domeniu în care pot fi sesizate aceleași transformări: „melodiilor de odinioară foarte desenate le urmează o infinitate de melodii frînte ce îmbogățesc țesătura fără să se simtă cadența atît de tare marcată". Aflăm mai departe că versul liber înseamnă „mai mult aer", „fluiditate", „mobilitate", „neprevăzut". Urmează apoi, în răspunsurile lui Mallarmé, prea bine cunoscutele afirmații în legătură cu „aluzia", „evocarea", „sugestia", „obscuritatea", „misterul" – idealurile adevăratei poezii. De reținut, însă, că numai versul liber (discursul) face posibilă manifestarea lor. Sursa citatelor în Mallarmé, *op. cit.*, pp. 268-269.

95. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 357.
96. Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 93.
97. *Ibidem*, p. 94.
98. Un loc deosebit de important în această discuție îl are proiectul lui Mallarmé al cărții totale și noua tehnică spațială a valorificării paginii pe care o instituie poemul *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* prin care poetul francez „derobează în mod radical limbajul funcției lui prozaice, de comunicare; el revelează în limbaj o putere care-l excedează, puterea de a fi «văzut», nu numai citit-înțeles; puterea de a figura, nu numai de a semnifica" (Jean François Lyotard, *Figură a gîndirii: „Un coup de dés"*, în rev. *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995, p. 138). Această nouă valoare acordată limbajului este posibilă „prin transgresarea distanțelor obișnuite între elementele textului, prin o dispunere a cuvintelor care ia în considerare, dincoace de constrîngerile impuse de structura limbii, valori de spațiu împrumutate din experiența noastră vizuală și gestuală, perceptivă sau imaginară" (*Ibidem*, pp. 141-142).
99. Charles Baudelaire, *Mici poeme în proză*, Editura Univers, București, 1971, p. 11 (trad. G. Georgescu).
100. *Ibidem*.
101. *Ibid*.
102. Dintre nenumăratele comentarii dedicate caracterului revoluționar al *Iluminărilor* lui Rimbaud, putem cita, pentru implicațiile lor tehnice, aceste observații ale lui Vladimir Streinu: „Cu Rimbaud, poemul încetează să mai aspire la unitatea clasică, susținută central de o singură intuiție. Însăși ideea de artă, printr-un influx de viață care anulează orice calcul artistic, pare că nu mai există. În perioade normale, a căror cursivitate nu cunoaște suferința sintactică, dar de cele mai multe ori în fraze și în propoziții dezmembrate, intuițiile noului poet se produc simultan pe un cer fulgerat din toate părțile, mărind întunericul cu instantaneitatea lor. Impresia e de incoerență și obscuritate. [...] Facultatea logică ni se răsucește într-un imens vîrtej de intuiții, senzații și viziuni, de evocări și armonii. [...] Poeme întregi, trecute prin nu știm ce cuptoare, se contractă în cîte o singură frază (seria *Phrases*); fraza însăși, prin același efect de calcinare, se descompune în membre independente, dar vii, ca niște mîini amputate care ar gesticula încă sau ar mișca totuși din degete; abia verbele, în mare număr, (*Mystique*: o frază finală de două propoziții și alte *cinci* propoziții, din *nouă* forme verbale) mai pot crea unele

sintagme; substantivele apar singure, izolate şi suficiente, retrase într-un fel de suveranitate fără Curte; exclamaţiile abundă; proză electrică, de o frecvenţă mortală pentru sensul ei [...]. E un ciclon stilistic" (Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă*, E.P.L., Bucureşti, 1966, pp. 47-48).

103. Jovan Hristić, *op. cit.*, p. 151.

104. După opinia lui George Steiner, „pînă în secolul al XVIII-lea, sfera limbii cuprindea aproape toată experienţa şi aproape toată realitatea; astăzi domeniul e cu mult mai restrîns. Astăzi limba nu mai articulează şi nu mai leagă toate genurile fundamentale ale acţiunii, gîndirii şi sensibilităţii. Zone ample ale cunoaşterii şi ale practicii aparţin acum limbajelor neverbale, cum sînt matematica, logica simbolică şi formulele relaţiilor chimice sau microfizice. Alte zone aparţin sublimbajelor sau antilimbajelor artelor nefigurative şi ale muzicii concrete. Universul cuvintelor s-a restrîns". *Apud* Jovan Hristć, *op. cit.*, pp. 155-156.

105. Jovan Hristić, *op. cit.*, pp. 159-160.

106. O definiţie extinsă a conceptului de *text*, care are directă legătură cu implicaţiile etimologice ale cuvîntului *textus* – chiar dacă trimiterea directă nu se face – apare în finalul volumului lui Livius Ciocârlie, *Negru şi alb* (1979). Esenţial în demersul autorului mi se pare faptul că textul e definit dintr-o perspectivă care implică cele cinci dimensiuni ale poeziei (dar, fireşte, şi ale literaturii) pe care şi cercetarea mea încearcă să le aibă în vedere. Iată pasajul care ar putea interesa: „Dintre implicaţiile lui, *textul* pare să cuprindă cu uşurinţă ideea de suprafaţă pliată, alcătuită din limbaje divers colorate ce se împletesc potrivit unui ritm. Între părţile lui, iar nu între niveluri, ca în vechea structură, sclipesc reflexe şi se încinge un joc – sintactic şi semantic – la sfîrşitul căruia înţelesul rămîne incert. Căutarea sensului, sinuoasă, rătăcitoare, în labirint, aduce cu sine dispersarea eului pe firele ţesăturii sau, mai bine zis, aşteptarea sensului îl schimbă pe cititor într-o Penelopă care, fără odihnă, destramă şi ţese altfel, iarăşi şi iarăşi, acelaşi văl. Asemenea conotaţii sînt admise fără oprelişti de modelul iniţial al teoriei, dantela mallarméană.

Cu oarecari ajustări, cu deplasarea accentului dinspre rezultatul acţiunii către desfăşurarea ei, pot fi adăugate cîteva. În loc să mai decurgă, firesc şi obedient, prin influenţă, din starea anterioară a literaturii ori, ca *structura*, să nu aibă legătură cu ea, textul sfîşie urzeala literară, el este urmarea unor rupturi. Textul nu reflectă sens, ca oglinda, nu poartă sens, ca un recipient, ci proliferează sens pe măsura fabricării sale. Textul se produce pe sine, mereu, iar «suveica» lui este contradicţia menţinută pe tot parcursul, ambivalenţa termenilor, activă tot timpul în ambele sensuri, pe faţă şi pe dos" (*op. cit.*, pp. 223-224).

107. Lionel Ray, *Trei stadii ale unui text. Întîia versiune, 20 sau 25 octombrie 1971*, în rev. *Les lettres françaises*, 19-25 ian. 1972.

108. În viziunea lui Roland Barthes, textul este o realitate inconceptualizabilă, care poate fi cel mult explicată analogic. Dintre toate reperele metaforice şi analogice pe care le propune autorul pentru explicarea noţiunii de text, una e deosebit de pregnantă. E un model care face apel la corp fără să numească corpul, punînd accent pe ideea de reţea (într-o primă fază a elaborării modelului textului, reţeaua e principiul structurant predilect), cînd ea ascunde, de fapt, ideea de organism. În studiul *De l'oeuvre au texte* (1971) cititorul de text e imaginat ca un subiect depeizat, ieşit la plimbare, într-un peisaj inedit, pe coasta unei văi africane străbătute de un ued. Iată în ce situaţie se descoperă acest cititor: „Ceea ce el percepe e multiplu, ireductibil, provenind din substanţe şi planuri eterogene, decroşate: zgomote, scurte ţipete de păsări, voci de copii de cealaltă parte a văii, treceri, gesturi, veşmintele unor oameni ai locului aflaţi foarte aproape sau foarte departe: toate aceste incidente sînt pe jumătate identificabile: ele provin din coduri cunoscute, dar combinatoria lor e unică, ele instituie plimbarea într-o diferenţă care nu va putea să se repete decît ca diferenţă" (*op. cit.*, în *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 1214).

109. *Ibidem*, p. 1217.
110. *Idem, Texte (théorie du)*, în *ed. cit.*, p. 1684.
111. *Ibidem*, p. 1681.
112. *Ibid.*
113. *Ibid.*, p. 1682.
114. Julia Kristeva, *„Nu există o pozitivitate neutră în ştiinţele umaniste"* (dialog cu Ion Pop), în Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 186.
115. Unele dintre ideile despre text ale lui Gheorghe Iova se regăsesc în mişcarea franceză, altele nu. Iată în continuare cîteva dintre distincţile şi observaţile sale cu o marcată notă personală: „Trebuie mereu avut în vedere mişcarea, schimbarea, înlocuirea. Orice semn este un înlocuitor, prezenţa lui atrage prezenţa unui lucru. Înlocuitorii sînt produşi şi utilizaţi în menţinerea mobilităţii continuu sporite a lumii. Lumea în care trăim nu poate fi întreţinută fără o imensă producţie textuală, fără acest consum specific. Toate lanţurile acţionale ale umanităţii sînt întreţinute cu text. Avem nevoie de calendare, de nomenclatoare, de contabilitate etc., de literatură. În condiţiile în care lumea e scrisă neîncetat, ce are de scris scriitorul. Dacă toată lumea scrie, el a pierdut sensul (să fie vorba de vreun fost privilegiu) genericului «scriitor», el are conştiinţa că nu mai poate fi cel-care-scrie.

Pentru cel care textuează, semnul este corporal, este de aceeşi natură cu propria lui fiinţă. El are conştiinţa că ceva se transformă în text şi asta nu poate fi decît propria lui fiinţă. Textul este înaintare, adaos la adaos, nu are început şi sfîrşit. Textul înaintează dinspre mine şi înspre mine, eu sînt un punct de continuitate în text. Cel care textuează acoperă cu fiinţa lui locurile în care masa textuală a lumii (produsă, utilizată, stocată neîncetat) îşi mai are originea în ceea ce nu este textual. Masa textuală trebuie să fie şi ea un lucru al lumii, egal cu lucrurile lumii. Pentru că fiinţa umană nu este textuală. Acţiunea specific umană este textuală. Textualul acoperă interstiţiul, locurile interumane.

Din textul textuării dispar (o dispariţie relativă, o chestiune de accent, atitudine, orientare) procedeele literare bazate pe imagine şi/sau metaforă, se renunţă la componistică. Dat fiind că lucrul are loc la nivel acţional. [...] Sigur că este posibil să fie vorba de un roman, de un poem, însă mai degrabă se întîmplă ca un text să fie sabotat, la nivelul său acţional, de chiar dorinţa sau strădania de a face roman sau poem. Textuarea este un act radical. Asta înseamnă onestitate, franchețe, competenţă, acurateţe. Nu se supune clauzei de lizibilitate, de inteligibilitate imediată/necondiţionată" (*Despre text*, în rev. *Viaţa Românească*, nr. 8, 1988).

VI. O posibilă tipologie

1. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
2. G.R. Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 173.
3. Relaţia dintre modul în care sofiştii înţeleg să trateze limbajul, inventînd în argumentaţiile lor procedee retorice înşelătoare, şi poezia manieristă e adusă în discuţie de G.R. Hocke în capitolul *Sophismes magiques* al studiului său amintit mai sus (cf. *op. cit.*, p. 90).
4. G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 50.
5. În legătură cu importanţa acestui tratat pentru înţelegerea poeticii manieriste, vezi capitolul *Manierismul* din studiul lui Ernest Robert Curtius *Literatura europeană şi Evul Mediu latin* (Editura Univers, Bucureşti, 1970, pp. 314-346, în special subcapitolul *Baltasar Gracián*) şi subcapitolul *Părintele culturii moderne* din G.R. Hocke, *op. cit.*, pp. 227-230.

6. André Breton, *Introduction aux „Oeuvres Complètes d'Isidore Ducasse", Comte de Lautréamont*, Editura G.L.M., 1938. *Apud* Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie şi ilustraţii de Taşcu Gheorghiu, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 222.
7. Lautréamont, *Scrisori*, în *op. cit.*, p. 214.
8. *Idem*, *Poezii*, în *op. cit.*, p. 201. Pasajele parafrazate din Pascal sînt următoarele: „Tăgăduirea e un rău semn de adevăr. Unele lucruri certe sînt tăgăduite, unele false trec drept netăgăduite: nici tăgăduirea nu e semn de falsitate, nici netăgăduirea nu e semn de adevăr. [...] Omul nu e decît o fiinţă plină de greşeală naturală şi de neşters fără harul mîntuirii. Nimic nu-i arată adevărul, totul îl înşeală. Aceste două principii ale adevărului, raţiunea şi simţurile, nu numai că sînt lipsite fiecare de sinceritate, dar se înşeală reciproc una pe alta. Simţurile înşeală raţiunea prin false aparenţe; şi însăşi această înşelătorie pe care o aduc raţiunii, ele o primesc la rîndul lor de la ea: aceasta îşi ia revanşa. Pasiunile sufletului tulbură simţurile, şi îi întipăresc urme false. Ele mint şi se înşeală pe întrecute" (*apud op. cit.*, p. 201).
9. *Ibid.*, p. 191.
10. Unul dintre esteticienii contemporani care priveşte cu mari rezerve rezultatele literare şi artistice atît ale dadaismului, cît şi ale suprarealismului este Guido Morpurgo-Tagliabue. În *Estetica contemporană* (Marzorati, Milano, 1960; trad. rom. Editura Meridiane, Bucureşti, vol. I, II, 1976), autorul italian nu se sfieşte să afirme că cele două mişcări aparţin subliteraturii şi literaturii publicitare, promotorii şi susţinătorii lor fiind consideraţi nişte „mistificatori care se mistifică în primul rînd pe ei înşişi". În ce priveşte suprarealismul, Morpurgo-Tagliabue opinează că acesta se reduce la un simplu joc al imaginaţiei, la o „visătorie banală" şi chiar la promovarea unor asociaţii lingvistice mecanice, artificiale. Totalitatea umană căutată de suprarealişti n-a fost, în realitate, atinsă, iar Breton este un simulant: „Aşa-zisul *automatism*, chiar cînd pare o combinaţie întîmplătoare, este totuşi o construcţie, o căutare, o descoperire, un artificiu. «Ceea ce mă interesează în opera dvs. nu este inconştientul, ci conştientul» îi spunea Freud lui Salvador Dali. A căuta starea de inconştienţă înseamnă de multe ori a o simula" (*op. cit.*, p. 271).
11. Tristan Tzara, *Manifestul Dada 1918*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 265.
12. *Ibidem*, în cuprinsul paginilor 266-272.
13. *Idem*, *Manifest despre amorul slab şi amorul amar*, în lucr. cit., în cuprinsul paginilor 272-278.
14. *Idem*, *Manifestul Dada 1918*, în lucr. cit., p. 266.
15. Marin Mincu, *Introducere în avangarda literară românească*, prefaţă la *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 31.
16. *Apud* George Steiner, *Cuvîntul împotriva obiectului*, în *După Babel*, Editura Univers, Bucureşti, 1983, p. 230.
17. *Apud ibidem*, p. 240.
18. *Idem*, pp. 240-241.
19. *Apud Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, Librairie Larousse, Paris, 1968, p. 149.
20. *Apud* George Steiner, *op. cit.*, p. 241.
21. Pentru a nu încărca prea mult discuţia cu exemple care pot părea „deplasate", reproduc (*apud* G. Steiner, *op. cit.*, p. 241) textul aici:

M dngoun m diahl hna îou
hsn îoun înhlianhl M pna iou
vgaîn set I oufl saî iaf
fln plt I cloufl mglaî vaf
A o la îhî pnn vîi
A goha îhîhî gî
klanbidi blîglîhlî
H mami chou a sprl

scami Bgou cla ctrl
gue! el înhî nî K grîn
Khlogbidi vî bîncî crîn
cncn ff usch gln iééé...
gué rgn ss ouch clen dééé...
chaig gna pca hi
O snca grd kr di.

22. Citatele în G. Steiner, *op. cit.*, p. 242.
23. Cf. Hugo Friedrich, *op. cit.*, cap. *IV. Mallarmé*, pp. 137-140.
24. Maurice Merleau-Ponty, *Phénomenologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1993, p. 225.
25. Cesare Pavese, *Boala meseriei*, în *Dialoguri cu Leucó și alte eseuri*, Editura Univers, București, 1970, p. 170.
26. *Idem*, *Pădurea*, în *op. cit.*, p. 171. Alte afirmații ale poetului sînt în continuare de reținut. Lumea „sălbaticului" e o lume de mistere și a face inteligibile aceste mistere înseamnă „a le aduce la un nivel uman și citadin, a face din ele exact cuvinte care să exprime și să semnifice tulburea, atrocea, mișunînda pădure umană" (*op. cit.* p. 172). Regăsim această idee într-o formă mai nuanțată și într-o însemnare din *Meseria de a trăi*: „Poezia este, acum, efortul de a surprinde superstiția – sălbaticul – oribilul – și de a-i da un nume, adică de a-l cunoaște, de a-l face inofensiv. Iată de ce arta adevărată e un efort. Poezia ține de tot ceea ce este interzis de conștiință – beție, amor-pasiune, păcat – dar răscumpără totul prin exigența ei contemplativă, adică cognoscitivă" (*apud* Constantin Ioncică, *Postfața traducătorului*, în *op. cit.*, p. 221).
27. Paul Valéry, *Poezie*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Editura Univers, București, 1989, p. 801.
28. *Ibidem*, p. 822.
29. Jean Baudrillard constată: „Astăzi nu mai există scenă sau oglindă, numai un ecran și o rețea. Nu mai există transcendență sau profunzime, numai suprafața imanentă a derulării operațiunilor, suprafața netedă și operațională a comunicării. Întreg universul înconjurător și propriul nostru corp devin ecran de control, după modelul televiziunii, cel mai frumos obiect prototipic al acestei ere noi.

    Nu ne mai proiectăm în obiecte cu aceleași afecte, cu aceleași fantasme de posesiune, de pierdere, de renunțare, de gelozie: dimensiunea psihologică s-a estompat, chiar dacă o putem repera mereu în detaliu" (*Celălalt prin sine însuși*, Editura Casa Cărții de Știință, 1997, p. 8).
30. *Apud* Adrian Marino, *Antiliteratura*, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 105.
31. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 42.
32. *Ibidem.*, p. 49.
33. Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun (Grupul 63)*, E.P.L.U., București, 1967, pp. 163-164.
34. Luciano Anceschi, *Prefață* la *Linea Lombarda*, Varese, Magenta, 1952. *Apud* Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 111.
35. Text reprodus după Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 189 (trad. Cornel Mihai Ionescu).
36. Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 114.
37. *Apud* Serge Brindeau, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Éditions Saint Germaine-des-Prés, Paris, 1973, p. 243.
38. Multe din trăsăturile poeziei textuale și ale „practicii semnificante" în general, care – cum știm – se dorește o acțiune ce vizează chiar planul socio-politic al realului (radicalitatea marxistă a telquelismului nemaifiind astăzi pentru nimeni un secret) apar într-un text din 1967 al lui Roland Barthes – foarte puțin cunoscut – despre Edoardo Sanguineti. Prezentarea pe care Barthes i-o face poetului italian e cu atît mai interesantă, cu cît ea scoate în evidență – fără însă să le declare – punctele comune ale poeticilor celor două grupări, italiană și franceză. Elocvent e următorul pasaj: „Ținînd într-o singură mînă (într-o singură scriitură) lumea de distrus, distrugerea

acestei lumi şi distrugerea acestei distrugeri (pentru că ceea ce distruge e fără încetare complice cu ceea ce este distrus), Edoardo Sanguineti face din acest imposibil circuit chiar opera sa: pe de o parte, el respinge arta realistă, complezentă în descrierea constrîngerii capitaliste în limba însăşi a ordinii burgheze, şi pe de altă parte, el eliberează, explorează cuvintele, imaginile, amestecă sensurile poetice şi genurile romaneşti, sub aparenţa unei clasice întreprinderi de avangardă; dar aici eliberarea nu este naiv pozitivă, ea implică întoarcerea, inversarea, într-un cuvînt, dialectica. Babelismul lingvistic şi imaginar compus de Sanguineti urmăresc să copieze într-o modalitate parodică haosul profund al lumii neo-capitaliste: dar în acelaşi timp, acest limbaj nu poate cădea în dezordine fără să elibereze o parte de necunoscut; de unde, de-a lungul unei critici baroce, o coborîre eliberatoare în creuzetul (să spunem: în Infernul?) sensurilor primitive, al imaginilor esenţiale, al figurilor inconştiente, al conexiunilor alchimice, erotice, onirice. Sanguineti produce astfel o scriitură dublă (atinsă de duplicitate), care ironizează ordinea dar şi dezordonează ironia, distruge retorica dar şi exaltă figura..." (*Edoardo Sanguineti*, in *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 410).

39. Jacques Roubaud, de pildă, scrie astfel de texte:

acest poem acum ar trebui să-l poţi citi au-
zi (acest ritm insidios pentru noi alexandrini
care şchioapătă urmaţi de un prea lung hemistih : scurt-lung
scurt-lung lung) percepe dacă nu în limba sa
cel puţin într-o traducere dar el nu există
încă

poem-sunet pe care un alt poem sunet îl schimbă care-l
urmează şi urmîndu-l îl modifică legat de el prin a-
corduri de cuvinte imagini ceva producîndu-se
atunci cînd se urmează aceste poeme silabe
venirea unui anotimp o călătorie o pasiune
niciodată povestită sugerată făcută vizibilă prin juxta-
punerea succesiunea acestor poeme-sunete-imagini care
se străpung se schimbă se neagă
şi la fel

poeme de umbră de repaus de oprire în poemul
tuturor poemelor unde atenţia scade poeme
silabe mute tramele unui desen şi altele de
lumină surpriză jucării culori ca un sunet
mai înalt mai violent anunţate pregătite de
celelalte mai puţin frumoase mai puţin luminoase sau pur şi sim-
plu mai puţin dense mai puţin dificile mai puţin surprinzătoare
şi la fel

cu poemele silabe secvenţe gen de versuri
izolabile cu cezurile lor ritmul lor tonul lor
propriu versuri ecou versuri viziune versuri joc şi din aceste
versuri
ca nişte strofe la dimensiunile unei cărţi
ale unui volum al cărţii care este poemul celor două mii
de poeme şi al celor o sută de poeţi ai cărţii lui GO TOBA îm-
părat învingător învins
cel mai straniu poem niciodată compus

Sur le Shinkokinshu, în *„Change"/ Première suite*, Union Génerale d'éditions, Paris, 1974, pp. 221-222 (trad. Gheorghe Căciun).

40. Text reluat după *„Change"/ Première suite*, ed. cit., pp. 275-277 (trad. Gheorghe Căciun).

41. Helmuth Heissenbüttel, *Ordinea imanentă a formelor narative*, în rev. *Secolul 20*, nr. 9, 1977, p. 125.
42. *Idem*, în *Transit*, Frankfurt, 1956. *Apud* G.R. Hocke, *op. cit.*, p. 97.
43. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, Editura Univers, București, 1996, p. 447.
44. Paul Valéry, *Carnetul unui poet (Poezia pură. Note pentru o conferință)*, în *op. cit.*, p. 688.
45. *Ibidem*, p. 690.
46. *Ibid.*
47. Cf. H. Brémond, *La poésie pure*, Grasset, Paris, 1925 și *Prière et poésie*, Grasset, Paris, 1926. Potrivit lui Brémond „Un poem are, oarecum, două sensuri: acela pe care-l exprimă în mod direct, imediat și precis și care este proză – sensul impur –, și acela pe care-l respiră,... și care singur este poezie – sensul pur. Acest al doilea sens nu este la drept vorbind un sens, dar el e plin de cele mai bogate semnificații; sens neformulat, neformulabil pe care-l înțeleg – ce spun – îl sesizează, îl pipăie, și-l apropriază fie poetul însuși, fie fericiții care citesc în mod poetic." Concluzia vine de la sine: „Poezia pură este tăcere ca și mistica." Citatele *apud* Nicolae Balotă, *Labirint*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 327-328.
48. Paul Valéry, *op. cit.*, pp. 693-694.
49. *Ibid.*, p. 689.
50. Paul Valéry, citat de Eugen Simion în *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 61.
51. Vezi pentru amănuntele relației dintre poezie, gnoză și alchimie prima parte a studiului lui G.R. Hocke, *Manierismul în literatură*, intitulată *Litera magică*, pp. 20-99.
52. Paul Valéry, *Poezie*, în *op. cit.*, p. 814.
53. *Ibidem*, p. 801.
54. T.S. Eliot, *Muzica poeziei*, în *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 37.
55. Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971, p. 32.
56. În capitolul *Omul și dublurile sale* din vol. *Cuvintele și lucrurile*, Michel Foucault pune la un moment dat în relație gîndirea modernă cu experiența trăită a vieții, arătînd care este tensiunea fundamentală a acestei relații. Cum vom vedea din citatul de mai jos, observațiile lui Foucault sînt valabile nu doar pentru filosofia și epistemologia modernă, ci și, *mutatis mutandis*, pentru tipul de poezie care ne interesează aici, caracterizat prin pronunțate note raționalist-analitice și propria sa „metafizică" a corporalului și empiricului. Să nu uităm, apoi, puternica dimensiune autobiografică a poeziei lui Kavafis, Montale și William Carlos Williams, ca și faptul că „biografismul" lui Lowell și „personismul" lui O'Hara, strategii individuale de valorificare a experienței de viață, sînt modalități esențiale ale poeziei tranzitive. Dar iată ce spune filosoful francez: „Căci, într-adevăr, experiența trăită este spațiul în care toate conținuturile empirice devin accesibile experienței; ea este, de asemenea, forma originară care face în general aceste conținuturi posibile și care desemnează înrădăcinarea lor primă; tot ea face să comunice spațiul corpului cu timpul culturii, determinările naturii cu materialitatea istoriei [...]. Este ușor de înțeles că analiza experienței trăite a apărut, în gîndirea modernă, ca o contestare radicală atît a pozitivismului cît și a eschatologiei; că ea a încercat să restaureze dimensiunea uitată a transcendentalului; că a voit să evite discursul naiv al unui adevăr redus la empiric și, deopotrivă, discursul profetic ce promitea cu naivitate venirea la experiență a unui om, în sfîrșit. Nu este însă mai puțin adevărat că analiza trăitului este un discurs de natură mixtă: ea se adresează unui strat specific și totuși doar ambiguu, îndeajuns de concret ca să i se poată aplica un limbaj meticulos și descriptiv, dar suficient de retras în raport cu pozitivitatea lucrurilor pentru ca, pornind de la el, să se poată scăpa de naivitate, aceasta să poată fi contestată și să se încerce fundamentarea ei. Analitica experienței trăite caută să articuleze obiectivitatea posibilă a unei cunoașteri a naturii pe experiența originară ce se schițează prin intermediul corpului; și să articuleze istoria posibilă a unei culturi pe densitatea semantică, care în același timp se ascunde și se arată în experiența trăită. Ea nu face, prin urmare, decît să se achite cu ceva mai multă grijă de exigen-

țele care fuseseră formulate în pripă, atunci cînd se încercase, în om, valorizarea empiricului ca transcendental" (pp. 376-377).
57. Giles Deleuze, *Repetiție și diferență*, Editura Babel, București, 1995, p. 8.
58. Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 30.
59. *Ibidem.*
60. *Ibid.*
61. *Ibid.*, p. 32.
62. *Ibid.*, pp. 33-34.

BIBLIOGRAFIE

I. Lucrări, studii și articole

Alonso, Dámaso, *Poezia spaniolă*, Editura Univers, București, 1977.

Amado, Alonso, *Materie și formă în poezie*, Editura Univers, București, 1982.

Angenot, Marc; Bessière, Jean; Fokkema, Douwe; Kushner, Eva, *Théorie littéraire*, P.U.F., Paris, 1989.

Ariès, Philippe, *Timpul istoriei*, Editura Meridiane, București, 1997.

Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, București, 1965.

Asselineau, Roger, *Robert Frost*, présentation et choix de textes, éd. Pierre Seghers, Paris, 1964.

Baconsky, A.E., *Pagini despre literatura universală*, E.P.L., București, 1969.

Baconsky, A.E., *Meridiane*, E.P.L., București, 1969.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982.

Bahtin, Mihail, *Discursul poetic și discursul romanesc*, în *Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă*, Editura Universității Al.I. Cuza, Iași, 1994.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976.

Balotă, Nicolae, *Labirint*, Editura Eminescu, București, 1970.

Barth, John, *Literatura Reînnoirii: ficțiunea postmodernistă*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, București, 1987.

Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii*, în *Poetică și stilistică*, Editura Univers, București, 1972.

Barthes, Roland, *Oeuvres complètes*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

Baudelaire, Charles, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, E.P.L.U., București, 1968.

Baudelaire, Charles, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Editura Meridiane, București, 1992.

Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuşi*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 1997.

Bayley, John, *Fascinaţia romantismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Benn, Gottfried, *Probleme ale liricii*, în *Secolul 20*, nr. 7, 1969.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, II, Éditions Gallimard, Paris, 1966, 1974.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, Paris, 1955.

Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Bonfiglioli, Pietro, *Dante, Pascoli, Montale*, în Eugenio Montale, *Poezii*, antologie, prefaţă, note şi repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998.

Borbély, Ştefan, *Aventura normalităţii*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994.

Bousoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Breton, André, *Primul manifest al suprarealismului*, în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Éditions Gallimard, Paris, 1965.

Brindeau, Serge, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Éditions Saint Germaine-des Prés, Paris, 1973.

Bucur, Romulus, *Senzaţia de autenticitate*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1988.

Butor, Michel, *Repertoriu*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginaţie*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Caraion, Ion, *Bacovia – sfîrşitul continuu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Caudwell, Christopher, *Illusion and Reality*, Seven Seas Publishers, Berlin, 1977.

Călin, Vera, *Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Călinescu, G., *Principii de estetică*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Călinescu, Matei, *Ion Vinea: schiţă de portret liric*, prefaţă la Ion Vinea, *Ora fîntînilor*, E.P.L., Bucureşti, 1976.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie, modernism şi tradiţie: Ezra Pound şi „imagismul"*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.

Călinescu, Matei, *Clasicismul european*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971.

Călinescu, Matei, *Eseurile despre poezie ale lui Edgar Poe*, în Edgar Allan Poe, *Principiul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Cărtărescu, Mircea, *O tipologie a poeziei contemporane*, în *Amfitreatru*, nr. 2, 1987.

Cărtărescu, Mircea, *Ce este biografismul?*, în *Amfiteatru*, nr. 6, 1987.

Cărtărescu, Mircea, *Cuvinte împotriva maşinii de scris*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Cărtărescu, Mircea, *Realismul poeziei tinere*, în lucr. cit., ed. cit.

Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

Chomsky, Noam, *Cunoaşterea limbii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1996.
Ciocârlie, Livius, *Realism şi devenire poetică în literatura franceză*, Editura Facla, Timişoara, 1974.
Ciocârlie, Livius, *Negru şi alb*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
Ciocârlie, Livius, *Presupuneri despre postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
Cârneci, Magda (Magdalena Ghica), *Răspuns* la ancheta *Dreptul la timp*, în *Echinox*, nr. 11-12, 1979.
Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Éditions Flammarion, Paris, 1966.
Coleridge, Samuel, *Biographia litteraria*, în *Arte poetice. Romantismul*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Comarnescu, Petru, *Prefaţă* la vol. *Antologie a poeziei americane moderne*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.
Conn, Peter, *O istorie a literaturii americane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.
Contini, Gianfranco, *Montale şi „Furtuna"*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
Corbea, Andrei, *Despre „teme". Explorări în dimensiunea antropologică a literarităţii"*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 1995.
Corbea, Andrei, *Prefaţă* la Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Cornea, Andrei, *Scriere şi oralitate în cultura antică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.
Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.
Corti, Maria, *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
Corti, Maria, *Un nou mesaj al lui Montale: „Satura"*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
Coseriu, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1995.
Coşeriu, Eugen, *Limbajul poetic*, în *Convorbiri literare*, nr. 5-6, 1994.
Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române*, Editura Academiei, Bucureşti, 1973.
Crăciun, Gheorghe, *Poezia modernă şi post-ul de control*, în *Arca*, nr. 1, 1990.
Crăciun, Gheorghe, *Principiul tranzitiv al „Stanţelor"*, în *România literară*, nr. 34, 1994.
Crăciun, Gheorghe, *De la modernism la postmodernism*, în *În căutarea referinţei*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.
Cristea, Radu Călin, *Argument*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.
Croce, Benedetto, *Poezia*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Culler, Jonathan, *Poetics of the Lyrik*, in *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.
Curtius, Ernest Robert, *Essais sur la Littérature européenne*, Bernard Grasset éd., Paris, 1954.
Curtius, Ernest Robert, *Literatura Europeană şi Evul Mediu latin*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Danilov, Nichita, *Oglinda activă*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.
Debenedetti, Giacomo, *Poezia italiană din secolul al XX-lea*, Editura Univers, Bucureşti, 1986.
Deleuze, Gilles, *Diferenţă şi repetiţie*, Editura Babel, Bucureşti, 1995.
Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997.
Descartes, René, *Discours de la Méthode*, Le livre de poche, Paris, 1973.

Dimaras, C. Th., *Istoria literaturii neogreceşti*, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.
Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, Bucureşti, 1998.
Doinaş, Ştefan Aug., *Lampa lui Diogene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.
Doinaş, Ştefan Aug., *Poezie şi poetică*, în *Ateneu*, nr. 5, 1986.
Doinaş, Ştefan Aug., *Măştile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
Du Marsais, *Despre tropi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
Dumont, Louis, *Eseu asupra individualismului*, Editura Anastasia/EU Press, Bucureşti, 1996.
Eco, Umberto, *Opera deschisă*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.
Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.
Eco, Umberto, *Marginalii şi glose la „Numele rozei"*, în *Secolul 20*, nr. 272-273, 1983.
Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Editura Univers, Bucureşti, 1991.
Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanţa, 1996.
Eliot, T.S., *Eseuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London, 1970.
Elytis, Odysseas, *Poezia*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1971.
Empson, William, *Şapte tipuri de ambiguitate*, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
Enzensberger, Hans Magnus, *Aporiile avangardei*, în *Lumina*, nr. 2-3-4, 1981.
Fauchereau, Serge, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
Faye, Jean Pierre, *Manifestation, langage manifeste*, în *Change. Première suite*, U.G. d'Éditions, Paris, 1974.
Felea, Victor, *Prefaţă* la Robert Frost, *Versuri*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.
Ferry, Luc, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
Fondane, Benjamin, *Rimbaud le voyou*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1990.
Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Éditions Flammarion, Paris, 1977.
Foucault, Michel, *Cuvintele şi lucrurile. O arheologie a ştiinţelor umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1996.
Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1969.
Frost, Robert, *Educaţia prin poezie*, în *Secolul 20*, nr. 12, 1966.
Frost, Robert, *Sentence-sounds*, în *Modern poets on Modern Poetry*, Jammes Scully ed., Fontana / Collins, 1977.
Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Genette, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris, 1976.
Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1994.
Genette, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
Gil, José, *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Éditions de la Différence, Paris, 1988.

Gilbert, K.E.; Kuhn, H., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

Grigorescu, Dan, *Direcţii în poezia secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.

Grigorescu, Dan, *Modernisme / Postmodernism: un porcessus de continuité?*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.

Grigorescu-Bacovia, Agatha, *Bacovia. Poezie sau destin*, ed. a II-a revăzută, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972.

Grupul μ, *Retorica generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Grupul μ, *Retorica poeziei*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Guglielmi, Angelo, *Avangardă şi experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun. Grupul '63*, E.P.L.U, Bucureşti, 1967.

Habermas, Jurgen, *Sfera publică şi transformarea ei structurală*, Editura Univers/C E U, Bucureşti, 1998.

Hassan, Ihab, *Sfîşierea lui Orfeu. Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Hatcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Heissenbüttel, Helmut, *Ordinea imanentă a formelor narative*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1977.

Hocke, G.R., *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Hristić, Jovan, *Formele literaturii moderne*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Indrieş, Alexandra, *Alternative bacoviene*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.

Ionescu, Cornel Mihai, *Generaţia lui Neptun. Grupul '63*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.

Iova, Gheorghe, *Despre text*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit., 1994.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Jakobson, Roman, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964.

Jakobson, Roman, *Poezia gramaticii şi gramatica poeziei*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

Jakobson, Roman, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Şcoala Formală Rusă*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Jauss, Hans Robert, *Istoria literară ca provocare a ştiinţei literaturii*, în *Viaţa Românească*, nr. 10, 1980.

Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Jimenez, Juan Ramon, *Estetică şi etică estetică*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1969.

Kandinski, Wassily, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994.

Kavafis, Constantin P., *În casa sufletului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1994.

Kremer-Marietti, Angèle, *La postmodernité: achèvement ou commencement?*, în *Eureşis*, nr. 1-2, 1995.

Krieger, Murray, *Teoria criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Kripke, Saul A., *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.

Kristeva, Julia, *Σημειωτχη. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.

Lefter, Ion Bogdan, *Fişe pentru analiza unui concept (I)*, în *Dialog*, nr. 115-116, dec., 1986.

Lefter, Ion Bogdan, *Secvenţe despre scrierea unui „roman de idei"*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Lefter, Ion Bogdan, *Bacovia – un model al tranziţiei*, postfaţă la G. Bacovia, *Poezii. Proză*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Éditions du Seuil, Paris, 1980.

Lotman, I.M., *Lecţii de poetică structurală*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Lovinescu, Eugen, *Scrieri*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1969.

Lowell, Robert, *An interview*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.

Lyons, John, *Introducere în lingvistica teoretică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995.

Lyotard, Jean François, *Răspuns la întrebarea „Ce este postmodernismul"*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.

Lyotard, Jean François, *Discours, Figures*, Éditions Klincksieck, Paris, 1974.

Lyotard, Jean François, *Figură a gîndirii – „Un coup de dés"*, în *Secolul 20*, nr. 1-2-3, 1995.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Éditions François Maspero, Paris, 1974.

Maiakovski, Vladimir, *Cum se fac versurile?*, în *Despre munca scriitorului*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1955.

Mallarmé, Stéphane, *Divagaţii. Igitur. O lovitură de zaruri*, Editura Atlas, Bucureşti, 1997.

Manolescu, Nicolae, *Spiritul avangardei*, în *România literară*, nr. 18, 1984

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1990.

Manolescu, Nicolae, *Despre poetică*, în *Ateneu*, nr. 1, 1986.

Manolescu, Nicolae, *Góngora obscurul*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985.

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, prefaţă la antologia *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta*, Editura Allfa-Paideia, Bucureşti, 1996.

Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1970.

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.

Marino, Adrian, *Le langage poétique selon l'avant-garde*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.

Marrou, H.I., *Trubadurii*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Martin, Mircea, *Carlos Bousoño şi legile poeziei*, prefaţă la Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Martin, Mircea, *Aspecte ale prezentului în poezie*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1972.

Martin, Mircea, *Dicţiunea ideilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Martin, Mircea, *Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane)*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.

Martin, Mircea, *En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.

Matvejević, Pedrag, *Poetica evenimentului*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Mavrodin, Irina, *Francis Ponge şi retorica obiectului*, în Francis Ponge, *Le parti pris des choses / De partea lucrurilor*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Mavrodin, Irina, *Romanul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Mavrodin, Irina, *Poietică şi poetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1965.

McLuhan, Marshall, *Galaxia Guttenberg. Omul şi era tiparului*, Editura Politică, Bucureşti, 1975.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.

Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Mincu, Marin, *Introducere în avangarda literară românească*, în Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, antologie de texte, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Montale, Eugenio, *Intenţii (interviu imaginar)*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.

Montale, Eugenio, *Timpul nostru*, în *Convorbiri literare*, nr. 3, 1986.

Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Mukařovský, Jan, *Despre limbajul poetic*, în *Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Munteanu, Romul, *Prefaţă* la Osip Mandelştam, *Silentium*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Munteanu, Romul, *Noul Roman francez*, studiu şi antologie de texte, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Muşina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Leka-Brîncuş, f.a., f.l.

Muşina – *Poezia – o şansă...*, în: Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Muşina, Alexandru, *Poezia cotidianului*, în lucr. cit., ed. cit.

Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Harvard University Press, 1984.

Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacţiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine şi de rău*, ediţie bilingvă, Editura Universitas, Bucureşti, 1998.

Nouss, Alexis, *La modernité*, P.U.F., Paris, 1995.

Novalis, *Între veghe şi vis. Fragmente romantice*, Editura Univers, Bucureşti, 1995.

O'Hara, Frank, *Personismul. Un manifest*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1987.

Olson, Charles, *Versul proiectiv*, în *Interval*, nr. 4-5, 1990.

Olson, Charles, *Human Universe*, în *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.

Papahagi, Marian, *Critica de atelier*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Papahagi, Marian, *Prefaţă* la Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Papu, Edgar, *Evoluţia şi formele genului liric*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

Papu, Edgar, *Despre stiluri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986.

Pasternak, B.; Kaverin, V.; Slonimski, S., *Memorii*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

Pavese, Cesare, *Dialoguri cu Leucò*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Perpessicius, *Opere*, vol. XI, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.
Pessoa, Fernando, *Oeuvres de Fernando Pessoa, VII. Le chemin du serpent*, Christian Bourgois éd., Paris, 1991.
Pessoa, Fernando, *Oeuvres complètes de Fernando Pessoa, I. Proses publiées du vivant de l'auteur*, Éditions de la Différence, Paris, 1988.
Petrescu, Ioana Em., *Modernism / Postmodernism: A Hypothetical Model*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1995.
Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1996.
Plett, Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
Poe, Edgar Allan, *Principiul poetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
Ponge, Francis, *Méthodes*, Éditions Gallimard, Paris, 1961.
Ponge, Francis, *Preumblare prin serele noastre*, în *Secolul 20*, nr. 325-326-327, f.a.
Pop, Ion, *Ore franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.
Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
Pop, Ion, *L'avant-garde roumaine: une „synthèse moderne"*, în *Euresis*, nr. 1-2, 1994.
Pop, Ion, *Un „avangardist de unul singur"*, prefaţă la Victor Valeriu Marinescu, *Ştiri despre Victor Valeriu Marinescu*, Editura Cogito, Oradea, 1995.
Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în Gheroghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.
Popovici, Vasile, *Rimbaud*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
Portuondo, José Antonio, *Conceptul de poezie*, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Poulet, Georges, *Études sur le temps humain*, vol. II, Éditions Plon, Paris, 1952.
Poulet, Georges, *Conştiinţa critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.
Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.
Pound, Ezra, *A retrospect*, în *Modern Poets on Modern Poetry*, ed. cit.
Pound, Ezra, *Retrospectivă*, în *Secolul 20*, nr. 5, 1970.
Pound, Ezra, *A.B.C.-ul lecturii*, în rev. cit.
Quintilianus, *Arta oratorică*, vol. I, II, III, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
Ray, Lionel, *Trei stadii ale unui text. Întîia versiune, 20 sau 25 octombrie 1971*, în *Les lettres françaises*, 19-25 ian. 1972.
Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Read, Herbert, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
Reichler, Claude, *L'interprétation des textes*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.
Richards, I.A., *Principii ale criticii literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Richard, Jean-Pierre, *Poezie şi profunzime*, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Ricœur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, Bucureşti, 1984.
Ricœur, Paul, *Istorie şi adevăr*, Editura Anastasia / C.E.U. Press, Bucureşti, 1996.
Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Methuen, London, 1980.
Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.
Robbe-Grillet, Alain, *O cale pentru romanul viitor*, în *Noul Roman francez*, studiu şi antologie de texte de Romul Munteanu, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.
Robertis, Giuseppe de, *Ocaziile*, în Eugenio Montale, *Poezii*, Editura Marian Papahagi.
Rosetti, Al., *Introducere în fonetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967.

Saramandu, Nicolae, *Lingvistica integrală*, interviu cu Eugeniu Coşeriu, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971.

Scarlat, Mircea, *George Bacovia*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

Schelling, F.W.J., *Sistemul idealismului transcendental*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Schlegel, August Wilhelm; Schlegel, Friedrich, *Despre literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

Sontag, Susan, *L'oeuvre parle*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

Speranţia, Eugeniu, *Contemplaţie şi creaţie estetică*, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, Editura Fundaţia Culturală Română, 1997.

Spiridon, Monica, *Cui îi sună ceasul?*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1985.

Spiridon, Monica, *Apărarea şi ilustrarea criticii*, E.D.P., Bucureşti, 1996.

Steiner, George, *După Babel*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Steiner, George, *Sfera versului şi sfera prozei*, în *Secolul 20*, nr. 3, 1973.

Steiner, George, *Limbaj şi tăcere*, în *Secolul 20*, nr. 9, 1976.

Steiner, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, Éditions Gallimard, Paris, 1991.

Stoenescu, Ştefan, *Poemul ca gest*, prefaţă la Frank O'Hara, *Meditaţii în imponderabil*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Stoenescu, Ştefan, *În zona tranziţiilor reversibile: postmodernismul ca transvaluare şi feedback*, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986

Stoiciu, Liviu Ioan, *În contact direct cu lumea*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.

Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, Editura Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1967.

Streinu, Vladimir, *Versificaţia modernă*, E.P.L., Bucureşti, 1966.

Streinu, Vladimir, *Poezie şi poeţi români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

Şklovski, Viktor, *A fost odată*, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Şklovski, Viktor, *Despre proză*, vol. I, II, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. I, II, III, IV, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Tînianov, Iuri, *À Boris Pasternak*, in *Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1975.

Tînianov, Iuri, *Sur Hlebnikov*, în lucr. cit., ed. cit.

Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967.

Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

Todorov, T; Empson, W; Cohen, J; Hartman, G; Rigolot, F., *Sémantique de la poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Tzara, Tristan, *Manifestul Dada 1918*, în Mario de Micheli, *op. cit.*

Tzara, Tristan, *Manifest despre amorul slab şi amorul amar*, în Mario de Micheli, *op. cit.*

Ţeposu, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Vajda, Gyorgy A., *Structura curentului simbolist*, în *Lumina*, nr. 7-8, 1984.
Valéry, Paul, *Introducere în metoda lui Leonardo Da Vinci*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.
Valéry, Paul, *Poezii. Dialoguri. Poetică şi stilistică*, Editura Univers, Bucureşti, 1985.
Valéry, Paul, *Tel Quel*, Éditions Gallimard, Paris, 1941.
Van Tieghem, Philippe, *Marile doctrine literare în Franţa*, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
Varga, Kibedi A. (ouvrage presenté par), *Théorie de la littérature*, Éditions Picard, Paris, 1981.
Vasiliu, Emanuel, *Introducere în teoria textului*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1990.
Vattimo, Gianni, *Sfîrşitul modernităţii*, Editura Pontica, Constanţa, 1993.
Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanţa, 1995.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966.
Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, E.D.P., Bucureşti, 1968.
Vianu, Tudor, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.
Vişniec, Matei, *Poezia într-o lume normală*, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. cit.
Vlasie, Călin, *Poezie şi psihic – teze despre modernismul şi post-modernismul poeziei*, în lucr. cit., ed. cit.
Wellek, René, *Istoria criticii literare moderne*, vol. I, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
Wellek, René, *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.
Whitman, Walt, *Opere alese*, Bucureşti, Editura Univers, 1992.
Whorf, B.L., *Linguistique et anthropologie*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1969.
Williams, William Carlos, *Selected Essays*, f. l., A New Directions Book, 1969.
Williams, William Carlos, *The Autobiography*, A New Directions Book, New York, 1967.
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, în *Ludwig Wittgenstein*, présentation, choix des textes, bibliographie par Gilles-Gaston Granger, Éditions Seghers, Paris, 1969.
Wordsworth, William, *Prefaţă la a doua ediţie a „Baladelor lirice"*, în *Arte poetice. Romantismul*, ed. cit.
Zukofsky, Louis, *Un objectif et deux autres essais*, Editura Royaumont, Royaumont, 1989.
Zumthor, Paul, *Încercare de poetică medievală*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

II. Antologii de texte, dicţionare şi gramatici

Anghelescu, Mircea; Ionescu, Cristina; Lăzărescu, Gheorghe – *Dicţionar de termeni literari*, Editura Garamond, Bucureşti, f.a.
Arte poetice. Renaşterea, redactor coordonator: Sanda Anghelescu, selecţia, prezentarea şi traducerea textelor: Doina Condrea Derer, Sorina Bercescu, Alexandra Emilian et a., Editura Univers, Bucureşti, 1986.
Arte poetice. Romantismul, coordonarea volumului: Angela Ioan, studiu introductiv: Romul Munteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Avădanei, Ştefan, *66 de poeţi americani*, dicţionar, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1997.

Bucur, Romulus; Muşina, Alexandru, *Antologie de poezie modernă. Poeţi moderni despre poezie*, Editura Leka-Brîncuş, f.l., f.a

Ce este literatura? Şcoala formală rusă, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994.

Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, third edition, Penguin Books, London, 1991.

Dicţionar al literaturii engleze, coordonatori: Ana Cartianu, Ioan Aurel Preda, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

Dicţionar al literaturii franceze, coordonatoare: Micaela Slăvescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

DEX. Dicţionarul explicativ al limbii române, ediţia a II-a, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan" şi Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1996.

Dictionnaire de la poésie française contemporaine, Librairie Larousse, Paris, 1968.

Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii, alcătuit de: Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1997.

Dicţionar de termeni literari, coordonator: Al. Săndulescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Dragomirescu, Gh. N., *Dicţionarul figurilor de stil*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1995.

Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Ducrot, Oswald; Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Editura Babel, Bucureşti, 1996.

Eseişti spanioli, antologie de Ovidiu Drimba, Editura Univers, Bucureşti, 1982

Fowler, Roger (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Routledge and Kogan Paul, London/Boston, 1973.

Gramatica limbii române, vol. I, ediţia a II-a, Editura Academiei, Bucureşti, 1966.

Grigorescu, Dan, *Literatura americană. Dicţionar cronologic*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Guţu, G., *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

Iluminismul, I, II, III, antologie, studiu introductiv şi note biobibliografice de Romul Munteanu, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Iordan, Iorgu; Guţu-Romalo, Valeria; Niculescu, Alexandru, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967.

Le formalisme et le futurisme russe devant le marxisme, traduction, commentaire et préface de Gérard Conio, Éditions l'Age d'Homme, Lussane, 1975.

Marcu, Florin; Maneca, Constant, *Dicţionar de neologisme*, ediţia a III-a, Editura Academiei, Bucureşti, 1978.

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Modern Poets on Modern Poetry, edited by James Scully, Fontana/Collins, Glasgow, 1966.

Morrier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., Paris, 1961.

Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971, introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şipeţean-Vasiliu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé. Antologie de critică franceză literară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

Poetica americană. Orientări actuale, studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Poetică și stilistică. Orientări moderne, prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, București, 1972.

Scriitori români, dicționar, coordonator: Mircea Zaciu în colab. cu M. Papahagi și A. Sasu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă, antologie, traducere, studiu introductiv, note și bibliografie de Livia Cotorcea, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1994.

Terminologie poetică și retorică, dicționar, coordonator: Val. Panaitescu, Editura Universității „Al. I. Cuza",Iași, 1994.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români, A – C,* Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

III. Antologii de poezie

A.E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane,* Editura Albatros, București, 1972.

Antologie a poeziei americane moderne, alcătuită de Margareta Sterian, cu o prefață de Petru Comarnescu, Editura de Stat, București, 1947.

Antologie de poezie americană de la începuturi pînă azi, I, II, ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, Editura Minerva, București, 1977, 1978.

Antologie de poezie engleză de la începuturi pînă azi, III, IV, ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin, prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu, Editura Minerva, București, 1983, 1984.

Antologie de poezie rusă. Perioada clasică, III, antologie și prezentări de Tatiana Nicolescu, Editura Minerva, București, 1987.

Antologia literaturii române de avangardă, antologie de Sașa Pană, prefață de Matei Călinescu, E.P.L., București, 1969.

Antologia poeziei americane, alcătuită de Ion Caraion, note bio-bibliografice de Petre Solomon, Editura Univers, București, 1979.

Antologia poeziei franceze de la Rimbaud pînă azi, I, II, III, ediție întocmită de Ion Caraion și Ov. S. Crohmălniceanu, cuvînt înainte de Ov. S. Crohmălniceanu, Editura Minerva, București, 1974, 1975, 1976.

Antologia poeziei generației '80, alcătuită de Alexandru Mușina, Editura Vlasie, Pitești, 1993.

Antologia poeziei romantice germane, antologare și prefață de Hertha Perez, E.P.L.U., București, 1969.

Atlas de sunete fundamentale, traduceri, prefață și postfață de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Avangarda literară românească, antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, București, 1983.

Bernard Delvaille, *La nouvelle poésie française,* anthologie, Éditions Seghers, Paris, 1974.

Change. Première suite, édité par Collectif Change, Union générale d'éditions, Paris, 1974.

Contemporary American Poetry, second edition, edited by Donald Hall, Penguin Books, London, 1972.

Écrivains irlandais d'aujourd'hui, presentés par Serge Fauchereau, Paris, *Les lettres Nouvelles,* nr. 1, mars 1973.

La poesia moderna en lengua española, antologia, *El postmodernismo*, tomo II, compilación: Guillermo Rodriguez Rivera, edición: Thelma Alvarez de la Torre, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1987.

Lirică americană contemporană, traducere şi prefaţă de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu, Editura Albatros, Bucureşti, 1980.

Lirică franceză modernă, florilegiu de C.D. Zeletin, Editura Albatros, Bucureşti, 1981.

Manolescu, Nicolae, *Poezia română modernă de la G.Bacovia la Emil Botta*, antologie, prefaţă şi note, Editura Allfa-Paideia, Bucureşti, 1996.

Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

Poeţi clasici coreeni, antologie de A.E. Baconsky, Editura Tineretului, Bucureşti, 1960.

Poezia austriacă modernă de la Rainer Maria Rilke pînă in zilele noastre, antologie şi traduceri de Maria Banuş şi Petre Stoica, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Poezie americană modernă şi contemporană, antologie şi traducere de Mircea Ivănescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

Poezia germană modernă de la Stefan George la Enzensberger, II, antologie şi note biobibliografice de Petre Stoica, E.P.L., Bucureşti, 1967.

Poezia poloneză contemporană, antologie şi traducere de Nicolae Mareş, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Poezie sovietică modernă şi contemporană, antologie şi traducere de Alexandru Pintescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

The New Poetry, selected and introduced by A. Alvarez, Penguin Books, London, 1976.

The Norton Anthology of Modern Poetry, second edition, edited by Richard Ellmann and Robert O'Clair, New York-London, W.W. Norton and Company, 1988.

The Oxford Book of American Verse, chosen and with an Introduction by F.O. Matthiessen, New York, Oxford University Press, 1962.

The Penguin Book of American Verse, edited by Geoffrey Moore, London, Penguin Books, 1989.

The Postmoderns: The New American Poetry Revised, edited by Donald Allen and George F. Butterick, New Zork, Grove Press, 1982.

49 + 1 nouveaux poètes americains, choisis par Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud, Royaumont, Un bureau sur l'Atlantique et Editura Royaumont, 1991.

IV. Volume de poezie

Aleixandre, Vicente, *Umbra Paradisului*, selecţie, traducere şi notă introductivă de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Bacovia, G., *Opere*, antologie, prefaţă, note şi bibliografie de Mihail Petroveanu, text stabilit şi variante de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal / Florile răului*, ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.

Baudelaire, Charles, *Mici poeme în proză*, traducere de G. Georgescu, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Blaga, Lucian, *Opere, I. Poezii antume*, ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Boileau, *Arta poetică*, traducere de I. Marinescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.

Char, René, *Poeme alese*, traducere de Gellu Naum, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

Crane, Hart, *Podul Brooklyn*, traducere de Rodica Mihăilă şi Irina Grigorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

Dickinson, Emily, *Versuri*, traducere şi postfaţă de Veronica Porumbacu, prefaţă de Dan Grigorescu, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Eliot, T.S., *Patru cvartete*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Elitis, Odysseas, *Iar ca sentiment un cristal*, sinteză realizată de Iordan Chimet, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Eluard, Paul, *Poezii*, traducere şi prefaţă de Virgil Teodorescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1967.

Enzensberger, Hans Magnus, *Sfîrşitul bufniţelor*, ediţie bilingvă, traducere de Ileana Mălăncioiu şi Aurelian State, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Frost, Robert, *Versuri*, traducere de Victor Felea, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Góngora y Argote, Luis de, *Polifem şi Galateea*, traduceri, comentarii şi interpretări de Darie Novăceanu, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Ivănescu, Mircea, *Poesii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

Jimenez, Juan Ramon, *Poeme*, traducere de Darie Novăceanu, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Kavafis, Constantin P., *Poezii*, traducere de Aurel Rău, Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Kavafis, Constantin P., *Opera poetică*, traducere, prezentări, note şi comentarii de Elena Lazăr, Editura Omonia, Bucureşti, 1993.

Lautréamont, *Oeuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Librairie Générale Française, Paris, 1963.

Lautréamont, *Cînturile lui Maldoror. Opere complete*, traducere, bibliografie şi ilustraţii de Taşcu Gheorghiu, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Lee Masters, Edgar, *Antologia orăşelului Spoon River*, traducere de Ion Caraion, prefaţă de Virgil Nemoianu, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Lorca, Federico Garcia, *Carte de poeme*, traducere şi comentarii de Darie Novăceanu, Editura Univers, Bucureşti, 1986.

Lorca, Federico Garcia, *Obras completas*, tomo I (verso, prosa, musica, dibujos), recopilacion, cronologia, bibliografia y notas de Arturo del Hoyo, Editura Aguilar, Madrid, 1980.

Maiakovski, Vladimir, *Octombrie*, antologie de Tamara Gane, traducere de Cicerone Theodorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Maiakovski, Vladimir, *Trei poeme de dragoste*, traducere de Cicerone Theodorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Mallarmé, Stéphane, *Poésies*, Bookking International, Paris, 1993.

Mallarmé, Stéphane, *Album de versuri*, ediţie bilingvă, traducere, glose şi iconografie de Şerban Foarţă, prefaţă de Mihai Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1988.

Mallarmé, Stéphane, *Divagaţii. Igitur. O lovitură de zaruri*, I, II, versiune în limba română de Ioana Diaconescu şi Mihnea Moroianu, Editura Atlas, Bucureşti, 1997.

Mandelştam, Osip, *Silentium*, traducere de V. Bucuroiu şi P. Brăileanu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Mandelştam, Osip, *Tristia*, traducere de Puiu Brăileanu şi Valeriu Bucuroiu, prefaţă, note şi tabel cronologic de Puiu Brăileanu, Editura Libra, Bucureşti, 1994.

Marino, Giambattista, *Florilegiu*, ediţie bilingvă, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Montale, Eugenio, *Poezii*, ediţie bilingvă, traducere de Dragoş Vrânceanu, E.P.L., Bucureşti, 1968.

Montale, Eugenio, *Poezii*, antologie, traducere, prefaţă, note şi repere critice de Marian Papahagi, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Montale, Eugenio, *Quaderno di quattro anni / Caiet pe patru ani*, traducere de Florin Chiriţescu, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Naum, Gellu, *Athanor*, E.P.L., Bucureşti, 1968.

O'Hara, Frank, *Meditaţii în imponderabil*, traducere de Constantin Abăluţă şi Ştefan Stoenescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Pasternak, Boris, *Lirice*, traducere şi prefaţă de Marin Sorescu, Editura Univers, Bucureşti, 1989.

Perse, Saint-John, *Poeme*, traducere şi prefaţă de Aurel Rău, E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Pessoa, Fernando, *Ploaia oblică*, traducere şi prefaţă de Roxana Eminescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Plath, Sylvia, *Ariel şi alte poeme*, traducere şi prefaţă de Vasile Nicolescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Ponge, Francis, *De partea lucrurilor / Le parti pris des choses*, ediţie bilingvă, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1974.

Pound, Ezra, *Cantos*, traducere şi postfaţă de Virgil Teodorescu şi Petronela Negoşanu, Editura Junimea, Iaşi, 1983.

Quasimodo, Salvatore, *Poezii*, traducere de A.E. Baconsky, E.P.L., Bucureşti, 1968.

Queneau, Raymond, *Artă poetică*, traducere şi prefaţă de Ion Caraion, Editura Albatros, Bucureşti, 1979.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Éditions Gallimard, Paris, 1972.

Rimbaud, Arthur, *Scrieri alese*, traducere de N. Argintescu-Amza, E.P.L.U., Bucureşti, 1968.

Ritsos, Iannis, *Poezii*, traducere şi prefaţă de Nina Cassian, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966.

Sandburg, Carl, *Versuri*, traducere şi prefaţă de A.E. Baconsky, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966.

Seferis, Ghiorghios, *Poezii*, traducere şi prefaţă de Aurel Rău, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.

Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, cuvînt înainte de Lucian Raicu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Stevens, Wallace, *Lumea ca meditaţie*, traducere de Constantin Abăluţă şi Ştefan Stoenescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Trakl, Georg, *Tînguirea mierlei*, traducere, prefaţă şi note de Petre Stoica, Editura Facla, Timişoara, 1981.

Trakl, Georg, *Poeme / Dichtungen*, ediţie îngrijită de Simona Kessler Horausgeber, traducere de Mihail Nemeş, Editura Paideia, Bucureşti, 1991.

Ungaretti, Giuseppe, *Poezii*, traducere de Miron Radu Paraschivescu şi Alexandru Balaci, E.P.L., Bucureşti, 1968.

Ungaretti, Giuseppe, *Bucuria*, traducere de Alexandra Ungureanu, prefaţă şi tabel cronologic de Doina Condrea Derer, Editura Univers, Bucureşti, 1988.

Valéry, Paul, *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ştefan Aug. Doinaş, traduceri de Ştefan Aug. Doinaş, Alina Ledeanu şi Marius Ghica, Editura Univers, Bucureşti, 1989.

Whitman, Walt, *Opere alese*, traducere şi prezentare de Mihnea Gheorghiu, Editura Univers, Bucureşti, 1992.

Williams, William Carlos, *Poeme*, traducere de Aurel Covaci, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Williams, William Carlos, *Poèmes / Poems*, édition biligue, introduction, traduction et notes par Jaqueline Saunier-Ollier, Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1981.

INDEX DE AUTORI

RECURS ÎN PROCESUL POEZIEI MODERNE

Cartea lui Gheorghe Crăciun, reputat prozator, critic şi teoretician dintr-o generaţie pe care ar trebui deja să ne obişnuim a o numi *de mijloc* în literatura şi cultura noastră contemporană, atacă o temă originală, formulată, desfăşurată istoric şi construită teoretic, într-un cuvânt „inventată", de însuşi autorul ei. Caracterul excepţional al iniţiativei se cere de la început semnalat.

La origine teză de doctorat în teoria literaturii, lucrarea de faţă ar fi putut fi publicată cu brio îndată după '90. Căci ea exista – în linii mari, cu punctele forte ale argumentaţiei, cu exemplificările-cheie, cu încheieri ce ajungeau la tipologie – încă din 1988. Faptul că Gheorghe Crăciun a amînat pînă în 1998 redactarea ei finală spune ceva despre concepţia lui literară şi nu numai literară. În toţi aceşti ani – peste un deceniu populat cu atîtea evenimente spectaculoase şi centrifuge – deceniu în care a fost o prezenţă marcantă pe scena literară, ca şi pe aceea universitară din România – autorul a lucrat la aprofundarea conceptelor, la sistematizarea demonstraţiei, la rafinarea argumentelor, dîndu-şi *singur* – nesilit de nici o exigenţă străină – o probă de răbdare şi dificultate pe care sîntem acum în măsură să declarăm că a trecut-o cu strălucire. Fără atîta efort, fără cizelarea construcţiei de ansamblu, fără atîta rigoare bibliografică, teza ar fi întrunit aprecierile pozitive ale oricărui specialist. Dar Gheorghe Crăciun a ţinut să facă din acest eveniment un moment al întocmirii sale interioare. Apreciez acest desuet idealism, această edificată (în sensul zădărniciei!) vînare a rigorii şi poate chiar a desăvîrşirii, într-o lume a termenelor scurte, a compromisurilor de tot felul, a pragmatismului deşănţat.

Sinteza lui Gheorghe Crăciun se mai caracterizează şi prin faptul că e compusă din secţiuni a căror unitate le acordă un fel de autonomie. Cred că pot distinge mai multe cărţi în această carte care nu-şi pierde astfel cîtuşi de puţin coerenţa. Primele trei capitole de analiză teoretică (ilustrată pe alocuri cu analize de texte poetice) se constituie într-un fel de introducere la „o scurtă istorie a poeziei tranzitive" ce porneşte din romantism şi sfîrşeşte cu *personismul*, fără să omită (cum ar fi putut s-o facă) aportul optzeciştilor autohtoni. În preliminariile sale care sînt o pregătire a lansării propriei teze referitoare la tranzitivitate prin sublinierea

lacunelor sau abuzurilor predecesorilor săi, autorul combate mai întîi prejudecata esenţialistă şi apoi „utopia unui limbaj poetic motivat, metafizic, autoreflexiv, vizionar, intranzitiv şi opac". El contestă identificarea modernistă a poeziei cu limbajul conotativ şi figurat; de fapt, ţinta spre care converg atacurile lui este conceperea poeziei ca deviere, ca abatere de la normă, norma fiind ea însăşi înţeleasă ca tranzitivitate: prin urmare, tranzitivitatea era eliminată de la bun început din poezie ca fiind străină de natura, de „esenţa" acesteia. Polemica autorului nostru nu vizează numai definiţia poeziei la principalii exegeţi ai modernismului poetic (M. Raymond, H. Friedrich, C. Bousoño), dar şi modul acestora de a-şi reprezenta istoria ei: nu numai Rousseau ori Novalis trebuie pomeniţi ca inspiratori, dar şi Wordsworth, cu memorabila sa prefaţă din 1800 la *Baladele lirice* şi cu a sa poetică precoce a contingentului şi a demistificării, a „refuzului autoiluzionării prin cuvînt".

Sînt remarcabile delimitările preliminare ale lui Gheorghe Crăciun prin curajul de a regîndi pe cont propriu categorii poetice definite şi răsdefinite de alţii, prin tenacitatea de a rediscuta „ceea ce pare de multă vreme stabilit şi admis". E simptomatic în acest sens tratamentul aplicat – cu multă deferenţă, de altfel – lui Vianu însuşi, surprins în flagrant delict de „generalizare pripită", apoi, mai grav, cultivînd o concepţie despre stil surprinzător de învechită – stilul înţeles ca reflexivitate adăugată, deci stilul ca ornament. Aici, ca şi în celelalte capitole, autorul pune la contribuţie o bibliografie bogată, esenţială, bine aleasă şi bine comentată în note edificatoare. Readucerea în actualitate a unei lucrări precum *Formele literaturii moderne* de Jovan Hristić – care a rămas fără ecouri notabile în momentul apariţiei sale la noi – se cere iarăşi subliniată.

Văd în această primă sută de pagini şi în paginile care compun capitolul intitulat *Cele cinci dimensiuni* o replică demnă la volumul *Despre poezie* al lui N. Manolescu, avînd un caracter mai demonstrativ, pe de-o parte, şi mai sistematic, pe de alta. Mi s-ar fi părut util şi clarificator – în chiar ordinea demonstraţiei autorului – o discuţie despre imanenţa şi transcendenţa sensului în poezie, ca şi analiza altor concepte-perechi pe lîngă *literar / literal* şi *tranzitiv / reflexiv*: mă gîndesc la cuplurile *implicit / explicit* şi *potenţial / actual*.

Capitolul al IV-lea al lucrării are, la rîndul lui, o existenţă de sine stătătoare: *O scurtă istorie a poeziei tranzitive* s-ar putea publica separat, cu un ecou asigurat de însăşi noutatea întreprinderii şi de autorii mai puţin cunoscuţi la noi sau mai puţin cunoscuţi în ipostaza în care exegetul lor ni-i prezintă. Poemul whitmanian, de pildă, e văzut în dimensiunea lui anti-poescă „o structură extensivă, reticulară, quasiromanescă – în sensul poeticii lui Proust, Joyce şi Virginia Woolf, prozatorii pentru care ansamblul epic devine o însumare de fragmente, lirice, narative şi descriptive totodată, de tip epifanic".

Imagismul, akmeismul, obiectivismul american, poeţi precum Pessoa, Kavafis, William Carlos Williams, Francis Ponge, Montale sînt invocaţi în cadrul unor prezentări micromonografice ca tot atîtea mostre ale unui limbaj poetic transparent, direct, lipsit de metafore. E semnificativ, în această ordine de idei, faptul că Bacovia şi Montale sînt scoşi din contextul lor iniţial modernist – simbolist sau expresionist în primul caz – ermetic în al doilea – pentru a fi selectaţi cu volumele lor ultime, abundente în prozaism.

Cum apare în acest cadru construit cu rigoare şi abilitate modernismul românesc – iată o întrebare ce aştepta un răspuns mai îndelung, adică mai nuanţat decît îl dă autorul nostru. Mă tem însă că simplificările şi reducţiile lui se fac în sensul adevărului, oricît de neconvenabil ar fi el pentru o mentalitate

tradițională. Cît despre neomodernismul generației '60, obiecția fundamentală care i se aduce – „viciul de raportare la real“ – cred că trebuie să fie asumată.

Este la fel de incontestabil faptul că „poezia românească de astăzi își găsește în dimensiunea tranzitivă a actului poetic un element de forță“ și că, din această perspectivă, „masiva acțiune colectivă“ a generației '80 a avut un rol hotărîtor: este, într-adevăr, obiectiv vorbind, momentul în care „procesul de tranzitivizare a limbajului poeziei românești devine o operație concertată“. Să ne oprim însă asupra unei fraze: „Ei (optzeciștii, firește) nu mai vor acea simbolistică ieftină mimînd eroismul condiției umane sau tragedia autohtonă a clasei țărănești, ei nu mai agreează orficul și oracularul, originile și increatul, nu mai idealizează natura, nu mai resping lumea urbană (...) nu mai inventează false probleme și false limbaje, ci vor să aducă poezia la normalitatea condiției de existență a celui care scrie și a celui care citește“. Se înțelege că această caracterizare colectivă e făcută în opoziție cu o alta, tot colectivă, a poeziei anilor '60. Ceea ce surprinde aici (în raport cu tonul general al lucrării) este nu atît opțiunea generaționistă, cît elanul generaționist care dă acestei fraze și altora un fel de cadență voioasă ori voioșie cadențată. Îți vine să exclami: „Ai noștri ca brazii!“

Am scris și eu, am scris, probabil, cu toții asemenea fraze, ba chiar mai exaltate și mai partizane. În plus, unele observații sînt corecte, inclusiv răsfrîngerea lor în negativ referitoare la poeții șaizeciști. Dar, oare îi putem recunoaște pe toți șaizeciștii în „respingerea lumii urbane“, de pildă? „Inventarea falselor probleme și a falselor limbaje“ li se poate, iarăși, reproșa diferențiat: în rest, reproșul e un efect firesc al distanței în timp. A nu mai agrea orficul și oracularul este o alegere, la rîndul ei, firească pentru ziua de azi, dar asta nu aruncă automat în caducitate poezia ultimului Cezar Baltag, de exemplu, care cultivă orficul și în același timp – iată că se poate! – „normalitatea condiției de existență a celui care scrie și a celui care citește“. Înlăuntrul marii sale pledoarii în favoarea poeziei tranzitive, Gheorghe Crăciun ține să înscrie și o acțiune promoțională în favoarea generației din care face parte: nimic mai stimulator și mai simpatic, dar precauția pe care cred că trebuie să și-o ia – și și-o ia, dar nu tot timpul – este aceea de a nu îngădui ca distincțiile în ordine taxonomică (*tipul* de poezie, apartenența la o *generație*) să se răsfrîngă – fie și indirect sau implicit – asupra axiologiei. Desigur, în acest moment o altă discuție ar trebui să înceapă...

Penultimul capitol al lucrării lui Gheorghe Crăciun are o deschidere atît teoretică, cît și istorică și își propune să regîndească spațiul mare al poeziei în funcție de cinci dimensiuni fundamentale: eul poetic, cititorul, limbajul, realitatea și structura propriu-zisă a textului poetic. Întreg acest capitol se constituie într-o veritabilă pledoarie pentru reinterpretarea poeziei moderne dintr-o perspectivă plurală care să nu mai ignore valorile tranzitive ale limbajului și care să acorde importanță și poeziei ludice și experimentale. Convingătoare sînt punctele de vedere ale autorului asupra metamorfozelor eului poetic modern, variantele sale specifice de manifestare, observațiile privind condiția cu totul diferită a cititorului poeziei lui Mallarmé și distincțiile dintre „*versus*“, „*discursus*“ și „*textus*“, ca forme diferite de administrare a limbajului poetic. Pline de miez sînt și observațiile autorului asupra așa-numitei „poezii fără ontologie“ în care limbajul nu mai exprimă o atitudine existențială, sau observațiile privitoare la relația dintre poezia tranzitivă și plurilingvism, dezvoltate prin grila viziunii lui Bahtin despre discursul polifonic al romanului.

Cum și era de așteptat, după toată această extrem de serioasă pregătire a terenului, ultimul capitol al cărții examinează șansele unei noi tipologii poetice

care să depăşească reducţionismul modelelor anterioare. Gheorghe Crăciun consideră că în poezia modernă a ultimilor două sute de ani se poate vorbi despre trei direcţii esenţiale ale creaţiei şi despre trei tipuri diferite de poezie: *lingvistică* (ludică şi experimentală), *reflexivă* şi *tranzitivă*. În ce priveşte primul tip de poezie, acesta e examinat abia aici cu toate implicaţiile sale istorice şi teoretice. Sînt trecute pe rînd în revistă formele poetice iconoclaste reprezentate de Lautréamont, Tristan Tzara, Hugo Ball, Isidore Isou sau textele poeţilor neo-avangardişti ai grupărilor *I Novissimi* şi *Tel Quel*. Ideea esenţială a autorului e aceea că în toate aceste cazuri ne aflăm în faţa unei poezii care, fie privilegiază jocurile limbajului, fie contestă, subminează şi distruge gramatica. E vorba de o poezie în care individualitatea umană încetează să se mai manifeste, pentru a pune în discuţie limitele şi întemeierea formelor sale de expresie.

În schimb, poezia reflexivă şi tranzitivă au o marcată vocaţie ontologică, exprimînd viziuni despre lume de sens contrar. Poezia reflexivă caută transcendenţa, puritatea, valorile metafizice, simbolul, metafora, esenţa, atemporalitatea; e o poezie a închiderii şi distanţării faţă de realitate şi cititor. Poezia tranzitivă aparţine contingentului şi valorilor imediate ale vieţii. Ea pune accent pe biografie, cotidian, colocvialitatea rostirii, expresia nudă şi valorile denotative ale limbajului. Acest ultim tip de poezie e caracteristic unei lumi profane, lipsită de iluzia transcendenţei, poezie care caută esenţialul şi profunzimea în chiar viaţa imediată. Practic, descrierea acestui tip de poezie – care e astăzi unul dintre aspectele dominante ale postmodernismului – reprezintă o sinteză a observaţiilor autorului adunate de-a lungul întregii lucrări.

Aş dori să pun în discuţie chiar această relaţie – pe care Crăciun o consideră ca ţinînd de natura însăşi a lucrurilor – între *poezia tranzitivă* şi *postmodernism*. Îmi permit să-i propun autorului o altă ipoteză, pornind chiar de la observaţiile sale. Pornesc, de fapt, de la constatarea unei situaţii oarecum paradoxale. Ce se întîmplă? Ideea abaterii de la norma literaturii, a poeziei, este o idee mai veche pe care modernismul o aduce la expresie radicală atunci când disociază, prin Mallarmé, „cuvîntul esenţial al Poetului" de „cuvintele tribului" şi când conferă un caracter ontologic acestei diferenţieri. O asemenea situare într-un alt *plan* al existenţei are drept consecinţă şi postularea unei unităţi indestructibile între conţinut şi expresie, a unei imanenţe a sensului poeziei. Sensul imanent este sensul literal care poate exploda oricînd într-o multitudine de sensuri potenţiale.

Paradoxul constă după mine în faptul că în momentul – circumstanţă logică, nu neapărat cronologică – în care această literalitate ajunge la formele ei extreme în suprarealism, apare şi un alt tip de poezie care nu mai cultivă opacitatea, ci, dimpotrivă, transparenţa. Desigur, trebuie să avem în vedere o perioadă mai întinsă pentru că unii dintre poeţii tranzitivi sînt anteriori manifestelor suprarealiste, totuşi, nu anteriori lui Rimbaud, dacă-l excludem pe Wordsworth. Paradoxul este dat, după părerea mea, de faptul că aceste două tipuri opuse de poezie se afirmă în înseşi cadrele istorice ale modernismului. De ce consider că şi poezia tranzitivă ţine, depinde de modernism şi nu numai de postmodernism? Pentru că însăşi apariţia şi legitimarea ei n-ar fi fost posibile fără fundalul poeziei moderniste tipice – metaforice, sintetice, intranzitive. Gheorghe Crăciun însuşi vorbeşte despre fenomenul de dilatare a principiului figurativ care conduce la „riscul suprasaturării sensului de propria sa opulenţă". Poezia tranzitivă apare ca rezultat al acestei saturaţii, dar şi pe fondul unei opoziţii latente. Ea n-ar fi fost inventată şi n-ar fi fost acceptată, gustată, preţuită fără nu doar memoria poeziei reflexive, ci fără prezenţa ei implicită. Această referinţă implicită face parte integrantă din

receptarea poeziei tranzitive, e un fel de cîrjă invizibilă pe care poetul tranzitiv o apucă din mers deseori fără a mai avea conştiinţa gestului.

Nu vreau să dau nici un fel de turnură peiorativă acestei remarci pentru că nu consider cîtuşi de puţin inferioară poezia tranzitivă în raport cu cea intranzitivă. Constat sau, poate mai exact, intuiesc doar un proces mental absorbit deja într-o structură artistică. Repet, poezia transparentă, directă n-ar putea exista fără fundalul poeziei deviante, tipic moderniste, aşa cum aceasta din urmă, la rîndul ei, s-a afirmat în relaţie cu elocvenţa romantică. Fără perechea ei invizibilă, dar prezentă, poezia tranzitivă n-ar avea relevanţă, s-ar pierde în „discursul fără trup" al cotidianului. Problema lăsată nerezolvată de Crăciun – a literalităţii poeziei enunţiative – se poate lămuri, cred, în acelaşi fel. O altă discuţie ar putea începe aici.

Lucrarea lui Gheorghe Crăciun are, printre altele, tocmai acest merit esenţial – de a provoca, prin însăşi seriozitatea şi originalitatea propriei abordări, reacţii din cele mai diverse. Considerată în totalitate, inclusiv şi mai ales cu capitolele finale, de anvergură teoretică, ea obligă la o meditaţie cu bătaie mai lungă decît tema enunţată în titlu, invită la o apreciere a condiţiilor actuale ale cîmpului literar propriu-zis, a strategiilor ce ar trebui adoptate sau părăsite în cuprinsul lui. Este, în acelaşi timp, un prilej de confruntare între paradigme culturale, între generaţii şi între opinii şi formule personale. Şi, totodată, o şansă oferită nouă, celor care prin accidentul vîrstei sîntem aşezaţi în postura de judecători, o şansă, spun, de a recunoaşte valoarea chiar în locul acţiunii ei eficiente şi de a ne solidariza cu ea. Lectura cărţii lui Crăciun a însemnat pentru mine „o sărbătoare a intelectului", ca să reiau formula lui Valéry, o sărbătoare a intelectului şi a spiritului în sensul cel mai larg cu putinţă pentru că în cuprinsul ei nu sînt implicate numai virtuţi şi competenţe intelectuale, dar şi artistice, creatoare.

Nu ezit să afirm că *Aisbergul poeziei moderne* reprezintă una dintre cele mai solide şi innoitoare cărţi scrise la noi în ultimele decenii. Ea defineşte şi restaurează pe plan naţional şi internaţional un tip de poezie, ea redeschide, după atîtea încercări ilustre, procesul poeziei moderne. O carte care este menită unui destin european.

Mircea Martin

CUPRINS

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001, deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.



Tiparul executat la *Graficprint Industries*
Tel: 0752 754 147
e-mail: comenzi@graficprint.eu



„Astăzi se nasc poeţi care adoptă de la bun început simplitatea şi directeţea, fără nici o preocupare faţă de metafizică şi transfigurare, pentru că ei aproape că nici nu mai au, cu excepţia experimentului şi a discursului ironic, posibilitatea unei alte opţiuni. Aceşti poeţi exprimă prin poezia lor un tip de atitudine, modul lor propriu de a se raporta la substanţa prezentului. Poezia tranzitivă se constituie într-un model ca şi implacabil al lumii noastre."

SINTEZE

De acelaşi autor:

Proză şi eseuri

Acte originale / Copii legalizate, roman, Cartea Românească, 1982;
Compunere cu paralele inegale, roman, Cartea Românească, 1988; ed. a II-a, All, 1999;
Frumoasa fără corp, roman, Cartea Românească, 1993; ed. a II-a, Grupul Editorial Art, 2007;
Cu garda deschisă, eseuri şi publicistică, Institutul European, 1997;
Introducere în teoria literaturii, Magister / Cartier, 1997;
În căutarea referinţei, eseuri, Paralela 45, 1998;
Experimentul literar românesc postbelic, eseuri, Paralela 45, 1998 (în colaborare cu Monica Spiridon şi Ion Bogdan Lefter);
Experiment in Romanian Post-War Literature (varianta în limba engleză a volumului de mai sus), Paralela 45, 1999;
Reducerea la scară, publicistică, Paralela 45, 1999;
Images & Texts / Images et textes, proză scurtă şi fotografii, Paralela 45, 2000 (în colaborare cu Ion Dumitriu şi Mircea Nedelciu);
Composition aux parallèles inégales, roman, Maurice Nadeau, Paris, 2001 (traducerea în limba franceză de Odile Serre);
Pupa russa, roman, Humanitas, 2004; ed. a II-a, Grupul Editorial Art, 2007;
Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la Pupa russa *(1993-2000)*, jurnal, Paralela 45, 2006.

Antologii

Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, Vlasie, 1994; ed. a II-a revizuită şi adăugită, Paralela 45, 1999;
Generaţia '80 în proza scurtă, Paralela 45, 1998 (în colaborare cu Viorel Marineasa).

Traduceri

Serge Fauchereau, *Deplasări/Deplacements*, Paralela 45, 1997 (ediţie bilingvă);
Alexis Nouss, *Modernitatea*, Paralela 45, 2000 (în colaborare).

ISBN 978-973-47-0674-7



